

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Előfizetési ára egy évre 40 pengő, félévre 22 pengő, egy hónap (azoknak, akik éves előfizetési kötelezettséget vállalnak), 4 pengő. Egyes szám ára 5 pengő. Külföld részére az előfizetési díj évi 40 pengő. A Szinyei-Tárnóczi Barátainak Köre tagjainak (3 évi közzététellel) évi 36 pengő; külföldre 42 pengő.

Tagságot, illetve előfizetést díjak a folyóirat kiadói hivatalába küldendők.

Szerkesztőségi telefon: Aut. 560—96. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: József 402-99.

TARTALOM:

<i>Varjú Elemér: Az esztergomi sztaurotéma</i>	433
<i>Fengő Iván és Genthon István: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei</i>	440
<i>Höllrigl József: A középkori magyar kerámika</i>	461
<i>Ybl Ervin: Izsó Miklós</i>	470
<i>Datka Mária: Ferenczy Noémi</i>	475
<i>In memoriam (Köber Leó, Szécsné Szilágyi Piroška, Glatter Ármán)</i>	488
Művészeti élet	489

INHALT:

<i>Elemér von Varjú: Die Graner Staurothek</i>	433
<i>Ivan Fengő und Stefan Genthon: Die Flügelaltarbilder des Ungarischen National-Museums</i>	440
<i>Josef Höllrigl: Die ungarische Keramik im Mittelalter</i>	461
<i>Ervin Ritter von Ybl: Nikolaus Izsó</i>	470
<i>Marie Datka: Noémi Ferenczy</i>	475
In memoriam	488
Kunstleben	489

BILDERVERZEICHNIS:

Die Graner Staurothek. Farbige Beilage	
Die Mutter Gottes. Ikone vom Jahre 1310 im Kloster von Batschkovo, Bulgarien	436
Die Mutter Gottes. Ikone aus der Klimentkirche in Ochrida. XIII—XIV. Jahrh.	437
Beide repr. aus Filow, Altbulgarische Kunst. Paul Haupt, Bern, 1919	
Hausaltärchen. Um 1430. Ung. National-Museum	442
Rückseite des Hausaltärchens. Ung. National-Museum	443
Meister R. N.: Ein Flügel des Altars aus Liptószentmária	444

Meister R. N.: Der Engelsgruss. Um 1440—1450	445
Meister R. N.: Die Gefangennahme Christi	446
Joachim und Anna. Flügelbild des Altars aus Berzenke. 1455—1460	447
Kleiner Flügelaltar aus Liptószentmária. Um 1500	450
Tafeln des obigen Flügelaltars. Um 1500	451
Ungarischer oder polnischer Meister: Die Madonna. Um 1470	452
Christus von Heiligen umgeben. Um 1510	453
Meister des Hauptaltars aus Szemrecsány: Marienaltar aus Nagyszalók. 1483	454
Beweinung Christi. Aus der Holzkirche in Turdossán. Um 1500	455
Der Engelsgruss. Flügelbild aus der Szepesség. Um 1480	457
Die Huldigung der Könige. Flügelbild aus der Szepesség. Um 1480	457
Ungarische keramische Arbeiten im Mittelalter aus dem National- und aus dem Kunstgewerbe-Museum, weiter aus dem Provinz-Museum in Nyiregyháza 464, 466, 469	
Nikolaus Izsó: Tangende Bauern. Terracottafigürchen	471
Frau Noémi Ferenczy: Die Erschaffung. Wandteppich	476
Frau Noémi Ferenczy: Die Flucht nach Aegypten	477
Frau Noémi Ferenczy: Reh und Hasen	481
Frau Noémi Ferenczy: Glockenblumen	482
Frau Noémi Ferenczy: Geschwister	483
Frau Noémi Ferenczy: Gärtnerinnen	484
Frau Noémi Ferenczy: Die Ruhe	485
Peter Szűle: Bildnisse	490
Marie Lehel: Stilleben	491
Paul Miháلتz: Stilleben mit Käfig	491
Nikolaus Izsó: Büste des Schauspielers Josef Tóth. Umschlag	

TABLE DES MATIÈRES :

<i>Elemér de Varfu</i> : Le staurothèque à Esztergom.....	433
<i>Ivan Fenyő et Étienne Genthon</i> : Quelques vieux tableaux hongrois au Musée National Hongrois.....	440
<i>Joseph Höllrigl</i> : Quelques exemples de la céramique hongroise du moyen-âge aux Musées Nationaux.....	461
<i>Ervin Ybl</i> : Nicolas Izso.....	470
<i>Marie Dutka</i> : Noémi Ferenczy.....	475
Nécrologie.....	488
La vie artistique.....	489

TABLE DES GRAVURES :

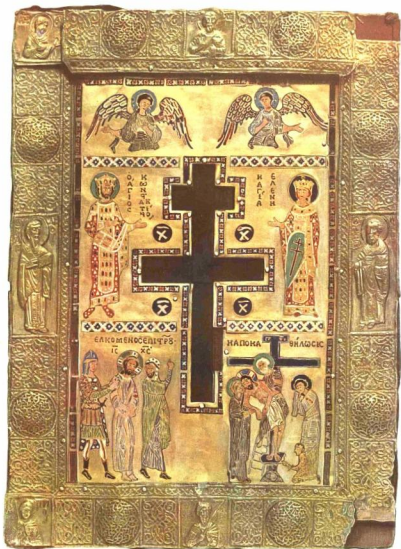
Le staurothèque de Esztergom. Supplément en couleur.....	
La Madone avec l'Enfant. Icône de l'année 1310. Au couvent de Batchkovo, Bulgarie.....	436
La Madone avec l'Enfant. Icône de l'Eglise Kliment à Ochrida, XIII—XIV ^e siècles.....	437
Quelques tableaux de retable au Musée National Hongrois : Tryptique du trésor des Plaristes de Trencsen, Vers 1430.....	442
Revers du tryptique précédent. Fin du XV ^e siècle.....	443
Maître R N : Un volet de l'autel de Liptószentmária, Vers 1440—1450.....	444
Maître R N : L'Annonciation, Vers 1440—1450. Détail de l'autel de Liptószentmária.....	445
Maître R N : Arrestation du Jésus-Christ. Détail du l'autel de Liptószentmária.....	446
La légende de Joachim et Anne. Volet de l'autel de Berzenke, Vers 1455—1460.....	447
Petit tryptique de Liptószentmária. Vers 1500.....	450
Les volets du tryptique de Liptószentmária, Vers 1500.....	451
Maître hongrois ou polonais : La Vierge, Bártfa, vers 1470.....	452
Jésus-Christ au milieu des Saints, Liptószentmária, vers 1510.....	453
Maître du l'autel de Szmezsány : L'autel de la Vierge de Nagyszalók, 1483.....	454
Pieta, Vers 1500 de l'église de Turdossin.....	455
L'Annonciation. Volet de Szepesség, Vers 1480.....	457
L'adoration des Mages. Volet de Szepesség, Vers 1480.....	457
Exemples de la céramique du Moyen-Âge hongroise.....	464
Cruches hongroises du Moyen-Âge. Émaillées en jaune et vert.....	469
Nicolas Izso : Paysans dansants. Terre-cuit, Musée des Beaux-Arts.....	471
Noémi Ferenczy : La création, 1913. Musée des Arts Décoratifs.....	476
Noémi Ferenczy : La fuite en Egypte, 1915—1916. Musée des Arts-Décoratifs.....	477
Noémi Ferenczy : Chevreuil avec des lièvres, 1914. Collection privée.....	481
Noémi Ferenczy : Campanules, 1920. Collection privée à Oslo.....	482
Noémi Ferenczy : Scars, 1921.....	483
Noémi Ferenczy : Les jardinières, 1924. Collection privée à Königsberg.....	484
Noémi Ferenczy : Le repos, 1926—1927. Collection privée à Vienne.....	485
François Jaschke : Vues de Budapest, 1825. Musée Municipal de Budapest.....	486—487
Pierre Szüle : Étude de portrait et portrait du M. Géza Döcsel.....	490
Marie Lehel : Nature morte.....	491
Paul Miháلتz : Nature morte avec une cage.....	491

CONTENTS :

<i>Elemér de Varfu</i> : The Staurothek of Esztergom.....	433
<i>Ivan Fenyő and Stephen Genthon</i> : Altarpieces of the National Museum.....	440
<i>Joseph Höllrigl</i> : Mediaeval Pottery in Hungary.....	461
<i>Ervin von Ybl</i> : Nicholas Izso.....	470
<i>Mary Dutka</i> : Noémi Ferenczy.....	475
Necrology.....	488
Art Life.....	489

ILLUSTRATIONS :

The Staurothek of Esztergom. Colour plate, The Virgin and Child. Icon from 1310 in the monastery of Batskovo, Bulgaria.....	436
The Virgin and Child. Icon from the Church Kliment at Ochrida, XIII—XIVth century.....	437
Tryptique from the treasury of the cloister of the Pious-brothers at Trencsen. About 1430.....	442
Back-side of the tryptique. End of the XVth century.....	443
Master R N : Wing-piece of the altar from Liptószentmária, 1440—1450.....	444
Master R N : Annunciation, 1440—1450. Detail of the altar from Liptószentmária.....	445
Master R N : Capture of Jesus-Christ. Detail of the altar from Liptószentmária.....	446
The legend of Joachim and Anne. Wing-piece of the altar from Berzenke, 1455—1460.....	447
Another altar from Liptószentmária. About 1500.....	450
Wing-pieces from this altar.....	451
Hungarian or Polish Master : The Virgin, From Bártfa, About 1470.....	452
Jesus-Christ among Saints, Liptószentmária, About 1510.....	453
Master of the altar at Szmezsány : The altar of the Virgin from Nagyszalók, 1483.....	454
The lamentation over Christ. The church of Turdossin, About 1500.....	455
The Annunciation. Wing-piece from the Szepesség, About 1480.....	457
The adoration of the Magi. Wing-piece from the Szepesség, About 1480.....	457
Hungarian Pottery of the Middle Ages in the National Museums.....	464, 466, 469
Nicolas Izso : Peasants dancing. Terracottafigures.....	471
Noémi Ferenczy : The creation, 1913. The Museum of Applied Arts.....	476
Noémi Ferenczy : The flight into Egypt 1915—1916. Museum of Applied Arts.....	477
Noémi Ferenczy : Roe with hares, 1914. Private collection.....	481
Noémi Ferenczy : Bell-flowers, 1920. Private collection at Oslo.....	482
Noémi Ferenczy : Sisters, 1921.....	483
Noémi Ferenczy : Garden-work, 1924. Private collection at Königsberg.....	484
Noémi Ferenczy : Repose, 1926—1927. Private collection at Vienna.....	485
Francis Jaschke : Views from Budapest, 1825. Municipal Museum.....	486—487
Peter Szüle : Portraits.....	490
Mary Lehel : Still life.....	491
Paul Miháلتz : Still life with bird-cage.....	491



AZ ESZTERGOMI SZTAUROTÉKA
Az esztergomi főszékesegyház kincstárában

AZ ESZTERGOMI SZTAUROTÉKA

A bizánci rekeszszománc-művészet emlékei a nagy ritkaságok közé tartoznak. A középkorban ugyan sok lehetett belőlük, de az idő nagy pusztítást végzett az őrvösség e remekei sorában. Kevés került el a megsemmisülést. Ahol legtöbb volt, magában Bizáncban és Dél-Oroszországban, ott rettenetesen dúlt a török s a tatár. A mohamedánok előtt a többnyire alakos ábrázolású szománcok lapok a bálványozás tárgyaiként szerepeltek, megsemmisítésük tehát vallásos kötelesség volt. Másfelől a szománcok ágyául szolgáló arany- vagy ezüstalap kíváncsú lehetett a zsákmányolók szemében, hogy beolvasztna, nyersanyagként újból az ő ízlésüknek megfelelő tárgyakká legyen feldolgozható.

Ha a sokszor rosszul keltezett *neobizánci* darabokat leszámítjuk és mellőzzük a kimondottan nem bizánci (gruz, örmény, szír stb.) munkákat, úgy a számottevő emléktárhely darabszáma nem sokkal haladja felül a százat. Legtöbb belőlük Itáliában maradt meg, ahová a török elől menekülő bizánciak útja vezetett. Nálunk is sok lehetett belőlük — valamikor. Az Árpádok alatt kereskedelmi úton szükségképpen nagyszámú ötvösműnek kellett Bizánc felől idejutni, cserébe a bányák aranyáért s ezüstjéért. Az összeköttetés bensőséges voltát történeti adatoknál biztosabban megmutatja középkori ékszerformáink erőteljesen bizánci jellege, mely sokáig sikeresen megküzdött a nyugati stílusok hatásával. Hogy ennek dacára idetartozó emléktárhelygunkat egyik kezünkön elszámolhatjuk, az szomorú történetünk ismerője előtt teljesen érthető. Veszteségeink mértéke abból ítélhető meg legjobban, hogy a

kisszámú emlék között a legkiválóbb darabok szerepelnek, aminő a magyar Szent Korona alsó fele és a Konstantinosz Monomachosz-korona lemezei.

Amíg ezek, továbbá III. Béla szép enkolpiuma^{*} ősi tulajdonaink, addig egy más nevezetes, bár az említettekkel egy sorba nem állítható, darab késői, XVI—XVII. századi szerzemény. Ez az *esztergomi sztaurotéka*, amelyet egy kiváló magyar főpap hagyományaként őriz az esztergomi főszékesegyház kincstára.

A szakirodalom e pompás bizánci emlékekkel sokat foglalkozott. A három elsőnek kora, származása, története teljesen tisztázva van; keltezésük vitathatatlan, értékük kellő méltánylásban részesült. Az esztergomi sztaurotékaról is írtak többen; de körülötte még mindig akadnak homályos részletek. Abból az alkalomból, hogy ez év tavaszán ezt a pompás műdarabot a párizsi bizánci kiállításra kivitték, alkalom nyílt újabb, alapos vizsgálatra. Amidőn a főszékesegyházi kincsesház nagyérdemű örének, Léopold Antal prelátus-kanonok úrnak szíves engedelméből a sztaurotékával e helyen foglalkozom, kísérletet teszek a tisztázatlan kérdések megválasztására.

A régibb ismertetők közül alaposabban hárman tárgyalták az esztergomi szománcos táblát. Bock kanonok adott legelsőül teljes és részletes leírást róla. Azonban — a kor által menthető — néhány tévedés esett meg rajta. Nem volt tisztában a sztaurotéka alapanyagával, hol arany, hol meg ezüstnek mondja. Azt hitte, a szománcok ágya az alaplemezbe *be van véve*. („Die

^{*} Rept. székesfehérvári szómunkán. L. Magyar Művészet, VI. évf. (1932) 482. old.

vergoldete Silber-Platte ist zur Aufnahme der emailirten Figuren vertieft ausgestochen.“) Szerinte a zománcmezőket elválasztó, függőlegesen felforrasztott keskeny csíkok *finom arany-lemezből* valók. A zománc *email translucide*. Nem tudja megállapítani, Dél-Itália vagy Görögország volt-e szülőhazája a sztaurotéknak; de inkább az előbbire gondol, mert a tábla keretén és a hátára vont szöveten a szicíliai arab-művészet reminiscenciáit véli észlelhetni. A kormeghatározásnál ez a két mellékes részlet irányadó rá nézve, s *ezek alapján* teszi a zománcos tábla készítése idejét a XII. századra.

Czobor Béla több dolgozatban lefektetett megállapításain meglátszik, mennyit fejlődött Bock óta a régiség-tudomány. Már ő a középső tábla és a keret között *legalább* másfélszázados különbséget lát. Azt is észreveszi, hogy a keret nem jól illik a táblához, amelynek korát a XI. századra teszi. Nem biztos a tárgy rendeltetésében; lehet *csóketábla*, de könyvtábla is. A technikai kivétel illetőleg azt tartja, hogy a tábla összes zománcképei „azon egyetlen lemezen vannak előállítva”. Jól megállapítja a hátlapborító szövet korát a XVI. századra. Kétségkívül az egyházi ember köteles óvatossága szóval meg belőle, amikor a táblába foglalt keresztet szokatlan nagysága miatt csak szimbolikus ereklének véli; az igazi ereklye a kereszt találkozási pontjain levő mélyedésbe (ilyen nincs!) volt elhelyezve, kristálylap alatt.

Az ezredéves kiállítás alkalmával Ráth György írt terjedelmesebb cikket a sztaurotékról.¹ Sok új nincs dolgozatában. A belső táblát határozottan *arany*nak mondja. Helyesen ítéli meg a zománcos tábla és a későbbi keret egymáshoz való viszonyát. Legfőbb fölfedezése azonban, ami miatt tulajdonképpen cikket megírta az, hogy táblánk már az esztergomi egyház 1397. évi *canonica visitatiojában* meg van említve, tehát azóta van a jelen-

legi tulajdonos kezén. Mondjuk meg mindjárt itt, hogy az illusztris szerzőnek ez a megállapítása épúgy téves, mint Dankó József korábbi föltevése, amely hasonlóképp megeléni vélte a sztaurotékat egy 1528. évi leltárban.²

Nagyjában ennyi az, amit eddig az esztergomi tábláról mondtak. Azoknak, akik azt eredetiben soha sem látták, nem lehet szavuk a kérdésben. *Kondakov* állításaival nem is érdemes foglalkozni; ezek nemcsak naívak, hanem egymásnak egyenesen ellentmondanak. Lássuk, mit lehet megtudni közvetlen tárgylagos szemlélet alapján:

Mindenekelőtt állapítsuk meg, hogy az esztergomi zománcos tábla tulajdonképpen olyan hordozható *ikon*, szentelt kép, aminőket a keleti kereszténység kialakulásától fogva napjainkig nagy előszeretettel használt úgy az egyházban, az oltárok díszé gyanánt, mint a magánházaknál, az oltár helyettesítésére. Az ikonok tisztelete ősrégi szokás. Már a katakombákban hordozható képeket állítottak az arcosoliumokra, a sírok fölé. Használatuk azonban Bizáncban nyerte el teljes kifejlődését. Festve, nemesfém lemezekkel borítva, domborított részekkel, zománcozva, mozaikmunkával, ékkövekkel kirakva készültek, minden igénynek megfelelően. Értéküket kiváltképpen emelte, ha erekléket foglaltak beléjük.

Az esztergomi ikon ezekhez az értékes példányokhoz tartozik. A szent kereszt ereklyéje van befoglalva; az azt körülvevő ábrázolások a relikvia mellett csak alárendelt jelentőséggel bírtak. Pedig kivitelükhöz a legelőkelőbb technikát választották, a zománcozást.

Czobor kételkedett benne, hogy a körülbelül 155 mm hosszú kereszt a maga egészében szerepelt volna a szent kereszt része gyanánt. Pedig nem lehet kérdéses, hogy a sztaurotéka készülése idején ezt az aránylag nagy ébenfa-

¹ Archaelógiai Értesítő. Új folyam. XVII. 1897. 213—226. Nálá a tárgy korábbi irodalma is fel van sorolva.

² Lásd dr. Léopold Anstl munkáját: Adatok az esztergomi főszékesegyházi kincstár történetéhez. 2. 1. „Ezt a műkincset az 1609. és 1610. évből származó leltárak Kutassy halála után 8—9 esztendővel világosan Kutassy ajándéknak mondják.” Amit a leltározza semmiképp sem tesznek, ha a tábla előbb is az egyház birtokában lett volna.

darabot teljesen szent kereszt-ereklyeül tekintették. Maradt ehhez hasonló méretű nem egy; ilyen többek közt a nonantolai apátság XI—XII. századi ikonjái; a limburgi táblái pedig még jóval nagyobb. E keresztetek szerkezete mindig egyforma; két keresztzárral bírnak és nyolc darabból vannak összeillesztve. A mélyedés, amelyet a kereszt alsó szárának metszéspontján Czobor látni vélt, úgy keletkezett, hogy a keresztből idők folyamán több helyen, de különösen a jelzett metszésponton szilánkokat (particula) faragtak le, kétségkívül ereklyetartók számára.

Az ikon alapja 346×253 mm méretű, 27 mm vastagságú hársfalap. Valószínű, hogy ez nem egykorú a rá alkalmazott zománcos lemezzel, hanem jóval később, körülbelül a XVI. század elején készült az előbbi tábla helyére. Középső része kb. négy mm-nyire be van mélyítve, szélei 32 mm szélességben keretszerűen kiemelkednek. A lap közepébe vágott kettőskereszt alakú vályúba van beillesztve az ébenfa kereszt-ereklye. Vastagságát, anélkül, hogy kárt ne tegyünk benne, nem lehet megállapítani. Annyi észlelhető, hogy az 6—8 mm-nél nem kevesebb. Az ereklyét egykor csillám- vagy kristálylemez-kék fódhatték.

A tábla előlő lapját vert ezüstlemez borítja. E borítás két elválasztható részből tevődik össze. A bemélyedő középrészre 277×180 mm nagyságú, mintegy fél mm vastagságú aranyozott ezüst lemez van gömbölyűfejú ezüst szögekkel felerősítve. Középe a kereszt-ereklye idomának megfelelően át van törve; felületét zománcképek és hasonló művű ornamentált szalagok borítják. A szabadon maradó kiemelkedő peremet pedig négy aranyozott ezüstszalagból alakított, valamivel vékonyabb lemezből vert, 42 mm széles keret veszi körül. E keret belső díszített széle ráhajlik a perem ferdén vágott belső szélére. Az első pillantásra látható, hogy a keret nem ehhez a táblához van szabva s a kellőnél tetemesen nagyobb.

A két főrészt, a zománcos lemez és a keretelés stílus- és kivitelbeli különbsége annyira felőlő, hogy csak csodálkonunk lehet azokon a szakembereken, akik mindkettőt ugyanazon kor készítményének nézték. A keret felől Pulszky Károly és Radisics Jenő találták el az igazat, amikor azt a zománcos táblával szemben *barbárnak* minősítik és újabb szláv munkának mondják.³

Vizsgáljuk meg a két részt külön-külön.

A zománcos lemez a kereszt-ereklyéhez készült. Mutatja a pontosan odaillő kivágás, az ezt környező zománcos keretelés és a zománcképek tárgya. A táblát két mértani rajzú szalag egy felső keskenyebb és két szélesebb csíkra tagolja. Felül két, derékig ábrázolt, kecsesstartású angyal talál helyet; sablonos, de művészi szempontból a legjobban sikerült alakok. A következő csíkon, amelynek közepébe a kereszt-ereklye két szára is belesik, Nagy Konstantin és a keresztaláló Ilona császárné alakjai állnak, mindketten egy-egy kezükkel a keresztre mutatva. Az alsó csíkon balfelől a keresztbe vezetett Krisztust, a másik félen a keresztől levételt ábrázolta a művész. Ugy az alakok, mint a görög felírások betűi rekeszekbe olvasztott sokszínű zománccal állanak. Készítésmódjuk ugyanaz, mint általában a bizánci cloisonné zománcké; az alakok bemélyített alapon olyképpen készültek, hogy körvonalait s ezeken belül az egyes színeket határoló vonalakat élükkel az alakra felforrasztott vékony fémcsíkok adják. A zománc az így keletkezett kis hézagokat tölti ki.

A sztaurotéka zománca semmiben sem különbözik más, hasonló korú bizánci zománcművektől. A színskála változatos. A legsűrűbben használt szín egy mély kobaltkék, mellette világos türkizkék is gyakori, a hosszún rózsapiros, a haj helyenként mélyvörös. Szép tűzes bíbor, tiszta ásványzöld, króm-

³ Az Utvöség Remekiben. Jellemző, hogy munkájának a hírneves Molinierrel való francia átdolgozása nem fogadta el a magyar szerzők véleményét, hanem a lemezzel egykorúnak és gyarló volta dacára bizáncinak tartja a keretet.



SZÜZ MÁRIA A GYERMEK JÉZUSSAL
Ikon 1310-ből a hacikovói zárdatemplomban. Bulgária

sárga és világos lila a ruhákon fordul elő; a fehér minden részletnél szerepel. Mely színek voltak ezek közül áttetszőek s melyek tompák, ma már nehéz volna megmondani. Szemmellátható, hogy táblánk sok viszontagságon ment keresztül a századok folyamán, ennek következtében a zománc felülete elvesztette eredeti simaságát, fényét s ezzel — ahol eredetileg ilyen volt — áttetszőségét is.

Első pillantásra a táblánk zománcozása feltűnően hasonló a Konstantinosz Monomachosz korona lemezeiéhez. Ezt a legtöbb ismertető megállapította. De

gondosabban vizsgálva, jelentékeny különbségre bukkanunk. A koronánál az alakok számára szükséges mélyedés az alaplemezen *kikalapálás* útján keletkezett. Ezzel szemben a sztaurotéka minden egyes alakját, díszítményes szalagjait, Krisztus-monogrammjait először körvonalban rákarcolták az ezüstlemezre, azután a lemez megfelelő részeit a körvonalak mentén kivágták. Az így nyert változatos alakú ezüstlapocskákra előbb kb. félmilliméter vastag ezüstszalagból a körvonalakat ráforrasztották, azután a keletkezett dobozkákban vékonyabb ezüstcsíkokból elkészítették



SZÜZ MARIA A GYERMEK JÉZUSSAL.

Ikon az ochridai Kliment-templomban. XIII–XIV. század

a rajz belső vonalait s az egyes darabokat külön-külön zománcolták. A kiégetett és leköszörült részleteket végül visszaillesztették az alaplemez megfelelő nyílásaiba s a zománc felületét azzal egyszínbe hozva, valamennyit odaforrasztották. Magán a főlemezen közvetlenül csak a felírások betűi készültek, ezeket egyszerűen bevészték s vonalaikat kitöltötték fekete zománcal.

E sajátos technikát akkor, amikor a kép még új, aranyozása friss és egyenletes volt, alig lehetett felismerni. Ma, amikor az egyes *dobozkák* (ahogy

a beillesztett zománcokat joggal nevezhetjük) forrasztása helyenként elvált a lemeztől, a körvonalak szalagjainak éle a lekopott aranyozás alól kibukkant s a táblán levő törés módot ad a hátsó oldal megpillantására, nem nagy mesterség azt megállapítani. Csak csodálni lehet, hogy régen rá nem jöttek a sztaurotéka ismertetői.

E kis fölfedezésen elindulva, arra a megállapításra jutottam, hogy a bizánci email cloisonné technikájában másként kezelték az aranyra s másként az ezüstre készült darabokat. Az előbbieknél az alapot rendszerint kalapálás

útján mélyítették be, az utóbbiaknál azt az eljárást alkalmazták, amelyet az esztergomi sztaurotékánál találtunk. A kétféle eljárás oka a két nemesfém különböző nyújthatóságában rejlik. Amit a lágy arany megengedett, nem viselte el a merev ezüst.

A bizánci zománccot kitűnően ismerő Schulz János ismert ilyen ezüst-technikával készült aranyzománccokat is. De vajjon a kiváló férfiú nem tévedett-e, amikor minden bizánci zománccmű alapanyagában aranyat vélt látni? Ő egyáltalán nem hitte, hogy a bizánci ötvösök a cloisonné-zománchoz ezüstöt használtak volna.⁴ S íme kétségen felül áll, hogy az esztergomi főszékesegyház bizánci tábláján úgy az alap, mint a zománckeretelő szalagocskák *ezüsből készültek*. Még pedig, mint Kalmár János múzeumi kollégám szakavatott próbája igazolta, igen gyarol, erősen réztartalmú ezüsből. És e tekintetben táblánk nem áll egyedül. A hozzá stílusosan is közelálló müncheni zománccos tábla ismertetőinek állítása dacára éppúgy aranyozott ezüst s ugyanazon móddal készült, mint az esztergomi.

Ideje, hogy a meggyökeresedett vélemény revízió alá kerüljön s e szempontból az összes bizánci zománccmunkákat megvizsgálják.

Hogy a bizánci zománccművészek ezüsttel is dolgoztak s az ezüstzománccal dobozók készítményeké, bár ez jóval több munkát kívánt, alkalmazták, az kétségtelenül a két nemesfém közti igen nagy árkülönbségben keresendő. A kész munkák hatása semmiben sem különbözött, akárminő volt is az alapanyag. Csak az idő rombolása fedhette fel az esetleg szándékos megtévesztést és deríthette ki az aranyak vélt alapanyagáról, hogy az csupán bearanyozott ezüst.

Táblánk *korát* pontosan meghatározni nagyon nehéz. A Kutassy-féle hagyatékról készült leltár ugyan ad egy megdöbbentően pontos évszámot:

⁴ „Ich habe... die Frage, ob die Byzantiner auch auf Silber emaillet haben, wie man allgemein annimmt, absichtlich bei Seite gelassen, weil ich nur technische Gründe für meine feste Überzeugung beibringen kann, dass dieselben ebenso wenig auf Silber, wie auf Kupfer emaillet haben.“ Der byzantinische Zellen-schmelz. Frankfurt, 1890. 47. lap.

„... *tabula A. D. 1190 est facta*“, ez azonban a lapstromozó naiv tévedése, amennyiben a görögül nyilván nem értő férfiú az *Udvözítő* nevét rejtő rövidítést IC XC 1190-nek olvasta. Az irodalomban a vélemények megoszlanak; legtöbbször a XI. századra teszik a szép zománccos tábla keletkezését;⁵ ezeket a Konstantinosz Monomachosz-koronával való felületes hasonlóság téveszti meg. Ha azonban az összehasonlítást kellő stíluskritikával ejtjük meg, úgy azt kell megállapítanunk, hogy az esztergomi tábla figurális részei természetesség és szabadabb mozgás tekintetében felülmúlják a koronalemezek ábrázolásait. Vessük csak össze a korona táncosnőinek valóban esetlen testtartását a tábla angyalaival, amelyeknek drámai mozdulata, amint a keresztre letekintenek, meglepően sikerült. Vagy IX. Konstantin császár és feleségei bábszerű alakjait a Nagy Konstantinével s Ilonáéval, amelyeknél a ruhán át még a testforma is éreztetve van. Figyeljük meg a Krisztus előtt lépegető zsidó főpap természetes mozgását, a keresztről levett Megváltó mezíten testének jó anatómiáját és lehetetlen észre nem vennünk, mennyire magasabban áll az *ikon* művészete a koronánál, holott a vonalak játéka a finom aranyanyagban könnyebben megformálható, mint a merev ezüstben. Ezt látva, ki kell mondanunk, hogy az esztergomi sztaurotéma korban megelőzi az 1050 körül, már a bizánci művészet hanyatlása idejében, készült koronát s még az utolsó virágzás alatt, a X. század derekán készültetett.

Hátra van még, hogy a tábla másik főrészeről, a keresztről mondjam el szerény nézetemet. Ez annál inkább szükséges, mert kétségtelen, hogy a keret a zománccos lap értékét a szemlélők előtt kedvezőtlenül befolyásolta, sőt azoknál, akik összetartozónak s egykorúnak hitték a táblával, téves keltezésre is alkalmat adott.

⁵ Schwarzenski keltezése: „nicht vor dem Ausgang des XII. Jahrhunderts anzusetzen“, csak az eredeti nem ismerésével magyarázható. Vagy talán az 1605. évi lapstromozó keltezése vezetett félre a keleti művészet jeles kutatóját?

Egészen bizonyos, hogy a zománcos ereklyetáblának készülése idején vele stílusban és kivitelben megegyező díszes kerete volt. Bár az eredeti keretek fölötté ritkák, még akad belőlük s így fogalmat alkothatunk róla, minő volt az esztergomi sztaurotéka eredeti állapota. Ilyen van a Szenigorodszkoj-gyűjtemény Szt. Mihályt ábrázoló ikonján⁶, vagy a Szt. Márk templom hasonló tárgyú ezüst-domborművén.⁷ Ezek teljesen összhangban vannak a befoglalt táblákkal. Azonban a használat folytán épp a keretek rongálódtak meg leg hamarabb. Az így keret nélkül maradt lemezek egy részéből könyvtábla készült, másokat különféle célokra használtak fel (Pala d'oro, Veleence). Amelyek továbbra is mint szentképek szolgáltak a keleti egyházban, azokat átkeretezték, többnyire ötvösmesterséggel is foglalkozó görög, orosz, kaukázusi és bulgár zárdákban.

E kereteknek az a típusa, amelyet táblánkon is látunk, a középkor végével egyre erősödő mohamedán művészet félreismerhetetlen befolyását mutatja. Jellemző rájuk a kerek, gömbszelet idomú ágbogas mintával áttört boglárok használata. Ez éppúgy keleti szerzemény, mint ahogy a szintén közbeiktatott, többnyire domborított szent alakok alkalmazása bizánci örökség. A legkorábbi ilyen keret, bár egy bolgár zárdatemplomban, Baeskovóban őriztetik, *grúz* feliratot visel és 1310-ből van keltezve. Nem sokkal újabb az ochridai Kliment-templom két szép ikonja, egykorú ilyen ízlésű kerektekkel.⁸ Ezekből itt kettőt összehasonlításhoz bemutatunk. E keretek még jóval finomabbak az esztergominál, amely későbbi, már eldurvult hajtása e sajátos bizantino-orientális művészetnek. Hasonlót látunk egy bizánci Szt. Demetert ábrázoló steatit-lemezen és egy

a XI. századból való mozaikképen,⁹ ezek még későbbiek.

Keretünk meglehetősen gyarló készítmény. Ornamentális részeiben mintavasakkal van verve; figurális lemezei sem emelkednek a balkáni zárdamunkák színvonalá fölé. Az áttört gombok belseje és a szentek domborított képei szurokkal van kitöltve, hogy a helyenként túlvékonyra vert ezüstbádóg be ne horpadjon. A síma arabeszkek közébe világoszöld zománcot alkalmazott az ötvös; azonban a gyarló anyag a hevítésnél több helyen szétfolyt, másutt pedig megégett és csak salakot hagyott hátra. Készítése korát neo-bizánci ezüstművekkel, különösen eulogia-csészékkel való összevetés alapján a XVI. sz. első felére tehetjük. Erre vall a befelé hajló szél gotizáló díszítése, a törökös homlokfűrt a jobb felől látható Szent Miklós fején, a cirill-betűs feliratok jellege és az egésznek barbarikus volta.

A keret is, mint a lemez, aranyozva van; aranyozásának színe azonban erősen elült amazétól. A keretnek a fatábla élére mintegy 10 mm-nyi szélességben lehajtott síma széle fehéren maradt.

A kereteléskor vonhatták be a fatábla hátát egy keleti mintájú kávébarna selyemdamasztal. A borítás az előlapra is áthajlik s itt a keret fogja le. Ez a szövet körülbelül a keretelés idejéből, tehát a XVI. sz. elejéről való.

Valószínű, hogy az új keret elkészítése után az ereklyés kép állandó használatban volt. Ezt elsősorban a szövet vásott volta bizonyítja. A hiányzó két ezüstlapocska (talán Szt. János apostol és Szt. György mellképével) akkor vesztetett el, amikor a képet (török katonák?) elrabolták s hazánkba hozták. Ilyen megrongált állapotban jutott Kutassy érsek birtokába s tőle az esztergomi kincstárba, amelynek legszebb, legbecselesebb darabjai közé tartozik.

⁶ Schlumberger: *L'épopée Byzantine*, II. 353. l.
⁷ Színes képe: Kuhn: *Allgemeine Kunstgeschichte*, Malerei I. 157 l.

⁸ Mindezeket közli Bogdan Filov, a szófiai nemzeti múzeum igazgatója *Altbulgarische Kunst* (Bern, 1919.) c. művében, ahonnan reprodukcióinkat vettük.

⁹ Schlumberger: *L'épopée Byzantine*, Paris, 1905. 129. és 653. l. Mindkét keret XV–XVI. századi orosz munka. Schlumberger szerint az első keret „et de travail... byzantine plus récent”, a másik „l'époque postérieure”.

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM SZÁRNYASOLTÁRKÉPEI

Múzeumaink közül szárnyasoltárképekben a leggazdagabb a Magyar Nemzeti Múzeum. Anyaga — több mint 250 kép — ma már nagyobb az esztergomi Keresztény Múzeum s a budapesti Szépművészeti Múzeum gyűjteményeinél s ezekkel szemben bővelkedik a teljes emlékekben, az épségben megmaradt szárnyasoltárókban. Jelentőségét emeli még az is, hogy az egyetlen múzeum a csonka ország határain belül, mely gazdag ízelítőt nyújt Erdély régi festőművészetéről.

A gyűjtemény e része új keletű, úgyszólván csak 1912 óta gyarapszik. Addig Pannonia római kori emlékeinek s a magyar őtvösműveknek módszeres gyűjtési irányzata háttérbe szorította a magyar középkor eme jellegzetes emlékeit. A gyűjtés új kelete magyarázza meg, hogy az anyag nem nyújt oly megragadó képet, mint a nagyobb multra, Simor és Ipolyi nagyszerű tevékenységére visszamutató esztergomi múzeumé. Nem nyújthat már azért sem, mert a Nemzeti Múzeum régi törzsanyagához tartozó, Jankovich Miklós kollekciójából származó képek a Szépművészeti Múzeum megalakulásakor annak termeibe kerültek. Ezzel szemben a friss gyűjtés eredménye, hogy csaknem valamennyi kép származása ismeretes, biztosan tudni, hogy annakidején melyik falu vagy város templomát díszítette. Anyagának tanulmányos sokfélesége ellenére is ezt a kollekciót máig alig méltányolták. Úgy hisszük, jellemző, érdekesebb darabjainak bemutatásával munkánk nem vész kárba.

1. *Korai emlékek.* Időrendben a legelső emlék egy kis *bázioltárka*, mely

a *trencsényi* piaristák kincstárából került a gyűjteménybe. Középképe, mely valószínűleg három álló szentet ábrázolt, megsemmisült, illetve belőle csak a Madonna mellképe maradt meg. A szárnyakon belül Szent Katalin és Borbála álló alakja látható, kívül pedig Szent Orsolya s egy kosarat tartó szent nő, talán magyarországi Szent Erzsébet. A középkép már a XVII. században annyira megromolhatott, hogy mellképpé vágták körül, legalább is ebben az időben díszítették az oltárkát ereklyékkel, a XVIII. században pedig az egészet gazdagon faragott rokokó ízlésű keretbe foglalták.

A belső s külső szárnyképek nem egy időből származnak. A rendkívül finom formaalakítású, derűs színekben pompázó belső szárnyképek világosan elárulják készültük idejét. Az osztrák Robert Stiassny az oltárka készültét a XV. század első felébe helyezi. (Pontosabban 1430 körülről való.) Stiassny azonban az analógiára, melynek alapján a keletkezés idejét meghatározta, hibásan mutatott rá. Szerinte az oltár a salzburgi iskola korai remekével, a müncheni Bayerisches Nationalmuseum-ban őrzött páhli oltárral mutat összefüggéseket. A páhli oltár sok tekintetben függ a német-cseh piktúra centrumától, Prágától s mi azt hisszük, hogy a trencsényi oltárkának nem volt ily előkelő salzburgi közvetítőre szüksége. A német-cseh iskola többnyire Madonnát ábrázoló, XIV. századvégi kegyképei a következő század elejének német művészetére erősen hatottak. Különös módon Magyarországon ez a kisugárzó erő nem játszik oly szerepet, mint a szomszédos kultúrterületeken,

Sziléziában vagy Ausztriában. A treneszi oltárkával, ezzel a mérete miatt sem jelentékeny alkotással csaknem kimerül a hatás. Rajta kívül a korbéli magyar táblaképeken nem érezhetők ennek az igazodásnak nyomai. Kolozsvári Tamás, az 1427-ben készült garamszentbenedeki oltár festője, a kor vezető mestere ment maradt tőle éppúgy, mint táblaképeink zöme, melynek kapcsolatai inkább Bécshez és Borszlóhoz fűződnek. A két szent nőt ábrázoló külső szárnykép a XV. század végéről való s jelentőségben messze a belsők mögött marad.

A múzeum korai emlékeinek legnevezetesebbike a *liptószentmáriai főoltár* maradványa. Ennek a hatalmas méretű oltárnak csak a festett dísz maradt meg, keskeny, hosszúságos szekrényfelei két szent nő alakjával, azonkívül szárnyképei. A hajdani oltárt, melynek középrésze megsemmisült vagy elkallódott, felül próféta-mellképeket ábrázoló háromszögletes oromok díszítették, mint a korai felvidéki oltárok egyik legjellegzetesebbikét, a mateóci főoltárt, s nem érdektelen megemlíteni, hogy már szerkezetében is ehhez a magyar földön gyakori, külföldön pedig csaknem ismeretlen (mindössze Lübeck környékén sporadikusan használt) típushoz igazodik.

A szekrényfalon látható figurák természetellenes karcsúságában még a nagy gotikus tradícióknak, a XIV. századi formaérzésnek hatása érzik, ugyancsak sablonosak a próféta-mellképek. A belső szárnyak nyolc képében azonban már az idealizmus és a realizmus nagy küzdelme, mely a XV. század első felének művészetét annyira jellemzi, előreveti árnyékát.

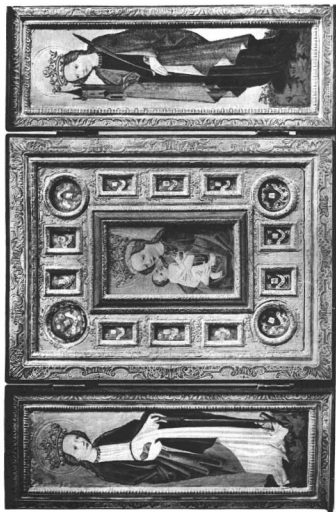
A belső szárnyképek Szűz Mária és Krisztus életéből mutatnak be nyolc jelenetet az alábbi ikonografiai sorrendben: Mária és Erzsébet találkozás, Angyali üdvözet, Jézus születése, Királyok imádása, Krisztus elfogatása, Krisztus Pilátus előtt, Keresztvétel és Kálvária. Az oltár festőjének monogrammját is ismerjük: a Krisztus elfogatásán és a Kálvárián

feltűnő zászlókon *RN betűk* olvashatók. Nincs okunk kételkedni abban, hogy ez a két betű a mester nevének kezdőbetűit jelenti, annál is inkább, mert többször és ugyanebben a formában fordul elő.

RN monogrammista az 1440—1450 közötti évek egyik jellegzetes magyarországi művésze. Felfogása még részben a régebbi idealizáló hagyományokhoz kapcsolódik: például alakjait karcsúra nyújtja, megtartja a gotikus lendületet, lágyan aláfoló párhuzamos ráncú redőkbe burkolja a figurákat s gyakran a hátteret somlósan intézi el. Másutt már tisztán és világosan jelentkeznek a realista hajlandóságok. Arcátípusai például változatosak és markánsak. Kedvvel és nagy gonddal ábrázolja a korbéli viseletet, a sodrott páncélingeket, sisakokat és fővegeket. A Krisztust Pilátus előtt ábrázoló képen megkapó Pilátus nagymintás olasz brokátpalástjának gondos rajza. Ugyancsak az éledő realizmusra mutat az Angyali üdvözet bájos háttere, a finom profilú ablakkeretekkel s az ónléces üvegablakkal.

RN mester stílusa ezzel a kettősséggel a kor törekvéseivel kapcsolódik. A képek, ami egyszerű felépítésüket s a szereplő fejtipusokat illeti, az osztrák művészetre emlékeztetnek. Ugyanazt a fejlődéstörténeti fokot jelentik, mint az úgynevezett Albrecht mester, az osztrák piktúra korbéli jellegzetes egyénisége, akinek a képeit a klosterneuburgi apátsági múzeum őrzi.¹ Az Albrecht mester s az *RN monogrammista* közötti kapcsolatot azonban igen távoli. Nem is hisszük, hogy a magyar festő látta volna a bécsi mester műveit. A közös sajátosságok a kor szelleméből következnek, amelyet a bécsi festő nagyobb hatással tudott kifejezni, mint *RN monogrammista*. A Krisztus Pilátus előtt c. kép dekoratív felfogása a tiroli Jacob Sunter műveivel rokon.

¹ Egyik képe a Köpenyes Mária repr. a *Magyar Művészet* III. (1927) évf. 136. oldalán, egy másik képe a Philipp István úr tulajdonában, *Székesfehérvártól lévő Jézus imádása*, repr. folyóiratunk VI. (1930) évf. az 502. oldalon.



HÁZSÓLTÁRKA A TRENCSENYI PIARISTÁK KINCSTÁRÁBÓL. 1430 körül
Magyar Nemzeti Múzeum



A TRENCSENI ÖLTÁRKÁ HATÓLDALA. XV. század vége
Magyar Nemzeti Múzeum



R. N. MESTER: A LIPTÓSZENTMÁRIAI OLTÁR EGYIK SZÁRNYA. 1440—1450 körül
Magyar Nemzeti Múzeum



R. N. MESTER: AZ ANGYALI ÜDVÖZLET. 1440–1450 körül
Részlet a lipózentmáriai oltárról
Magyar Nemzeti Múzeum

A Júdáscsók jelenete annak az erősen osztrákos (vagy osztrák?) mester folytatójának mutatja, akinek a Szépművészeti Múzeum négy képét őrzi.²

Mindamellett a magyar festő egyénisége is határozottan megnyilatkozik a nyolc képtáblán. RN mester született lírikus. Gyengéd és érzelmes lelkületű, aki Mária és Erzsébet találkozását, Jézus születését lírai áhítattal festi meg és semmi érzéke sincs a drámaiság iránt. Szereti a delikát színakkordokat, áttetszően finom alakjait lila és rózsaszín színekben fürdeti meg. Érzelmes, idillikus hangulataival szinte az olasz quattrocento lírikus Madonna-festőire emlékeztet. Határozott művészi öntudatot érezni ebben a kedves képsorozatban.

A szárnyak külső képei közül mindössze kettő maradt ránk, mindkettő három-három apostolt ábrázol. A hí-

gabban alapozott, háttér nélkül festett képek előadása változatosabb, de szintelenebb a belső képeknél, jelentőségük sem ér fel azokéhoz.

A magyarországi képtáblafestés, illetve szárnyasoltárkészítés virágkora 1470 körül kezdődik meg. Az emlékek kilencven százaléka ettől az időtől kezdve készült, így hát joggal soroljuk korai emlékeink közé a Nemzeti Múzeum Berzenkéről (Sáros megye) származó töredékét, mely az 1455–1460 körüli évek munkája. A berzenkei táblák szárnyasoltár maradványai, melynek belső képeit Krisztus nagyszüleinek, Joachim és Annának életéből merített jelenetek díszítették, konvencionálisabb külső szárnyain négy passió-jelenet volt látható. A belső képek ezúttal is jelentékenyebbek. Festőjük átmeneti mester, aki az 1400–1430 körüli iskolák stílusához kapcsolódott, de az itt-ott felbukkanó új elemek mutatják, hogy korának ízlésével kaposo-

² V. ö. *Magyar Művészet* IV. évfolyam, 1928, 72–73. l.



R. N. MESTER: KRISZTUS ELFOGATÁSA
Részlet a lipótszentmártoni oltárról
Magyar Nemzeti Múzeum

latban állt, sőt stílusa némely tekintetben a jövő felé mutat. Konzervatív a jelenetek primitív szerkesztésében, a háttér megfogalmazásában. A Joachimot az anygallal ábrázoló kép háttére például a soktornyú városkával s a nyáját őrző pásztorokkal néhány évtizeddel előbbi táblán sem tűnnék újdonságnak. A berzenkei mester korának törekvéseihez markáns, itt-ott szinte brutális fejtypusaival és gazdag redőzéssel kapcsolódik. Alakjait különösen a rövid, egyenes orr és a brutális száj jellemzi. A ruhák változatos ráncokban omlanak a földre, a redők keményebbek, több szögbe törnek, mint a korai képek alakjain. A konzervatív és radikális elemek szokatlan keveredése mutatja, hogy a festő nem tartozott a stílusalakító egyéniségek közé, de előadásmódjának részletező, epikus voltában sok oly vonás bujlik meg, mely a nagy virágzás korának szépesi és kaszai műhelyeit ígéri.

2. *Magyar-lengyel kapcsolatok.* Egy kis háromosztású oltárka s két kép a magyar-lengyel pikturális kapcsolatok sokat emlegetett, de alig alátámasztott föltevését erősíti meg. A Nemzeti Múzeum egy szerény méretű festett oltárt őriz, melyről Divald Kornél több ízben megemlékezett. Divald leírásaiból kitűnik, hogy az oltár a *lipótszentmártoni* róm. kath. templomban rejtőzött, az említett nagy oltár maradványaival egyetemben, melyek valamennyien ujjnyi vastag penészféreggel borítva az orgonakarzat alatt heverték.

A középkép a Madonnát ábrázolja, jobbján alexandriai Szent Katalinnal, balján Szent Margittal. A keskeny és hatalmas holdsarlón álló Madonna balkarján a gyermek Jézust tartja, jobbajával gotikus díszű jogart emel a vállához. Arca kinosan tojásdad idomú és síma felületű. Kifejezéstelen apró szemei, lenyomott rövid orra és negédesen félrehúzott szája nem teszi változa-



JOACHIM ÉS ANNA LEGENDÁJA, A BERZENKEI OLTÁR SZÁRNYKÉPE. 1455—1462
Magyar Nemzeti Múzeum

tossá az arc domborodó tömegét. Sőt ruhája felett pluviáléra emlékeztető, nyakban csattal megerősített palástot visel, amelyet rendkívül gazdag, kiemelkedő brokátmustrák díszítenek. A palást változatos törésekkel kanyarog a földre, megformálása cseppet sem lágy vagy finom, inkább a fafaragó-szobrászok nyersségére vall. Nyitott koronát visel s fejét köralakú, egyszerű dicsfény fogja körül. Ez utóbbiak a mellette álló női szenteknél ugyanígy megtalálhatók. A Szűz Mária karján ülő ruhátlan kis Jézus friss mozdulattal hajítja balfelé a fejét, baljában gránátalmát tart, jobbát áldásra emeli. Dicsfénye díszesebb a többiekénél.

Szent Katalin és Margit kétoldalt álló figurája hasonlít egymáshoz. Mindkettő, mint a Madonna, nyakban kapcsolt palástot visel ruhája felett. Szent Katalin mártírsága jelvényeit, kardot és kereket tart a kezében, Margit attributumára, a sárkányra lép. A kép mesterére jellemző a Szent Katalin kezében látható kerék ábrázolási módja. Ez az elliptikus idomú kerék nem szaladna messzire, ha elgurítanák. Híven jellemzi a festőt, aki a gotikus formaérzés érdekében nem riad vissza a deformációktól sem. A három alak egy síkban áll, síma aranyhátter előtt.

A belső szárnyakon látható két püspök attributumok nélkül áll, nem lehet pontosan megállapítani, hogy kit ábrázol. Némi szerény támpontot nyújt az a tény, hogy Liptószentmária (régi nevén Boldogasszonyfalva) az oltár készültének idejében a lipői johanniták, máltai lovagok prépostságának székhelye volt, tehát a jobboldali fiatalabb püspök talán a rend védszentje, Szent János evangélista. A könyv, amelyet kezében tart, evangélista és apokaliptikus voltára vall. A baloldali ősszakállas püspökben Myra püspökét, barii Szent Miklóst, a néphit Mikulását sejtjük, annál is inkább, mert Magyarországon tisztelete rendkívül elterjedt volt. Ezeket az ikonografiai föltevéseket azonban nem valljuk megdönthetetleneknek. A két püspökön feltűnik a

viselet gondos ábrázolása, a drágakövekkel kivarrott süvegek, a miseruhák, sőt a hosszúszerű szertartási kesztyűk is, melyek a tenyéren és a kézfejen körbefoglalt kereszt-dísszel hímzettek. Mindkét arc élettelen, kifejezéstelen. Semmibe révedeznek az apró szemek, a formák azonban kissé markánsabbak már, mint a női szentek arcain.

Felhívjuk a figyelmet a kezek jellegzetes ábrázolási módjára. A hosszú ujjakat részletezés nélkül, keményen festette a művész, hegyük felé erősen keskenyednek, görbült szögekre emlékeztetnek. A szárnyak becsukásakor két kép tűnik elő a hátoldalon, Krisztus és Szűz Mária fájdalmas alakja, az előbbi az úgynevezett Vir dolorum képek közül való. Feltűnik Mária gazdagon és szépen redőzött ruhája, Krisztus igen sovány ruhátlan alakja, mely utóbbi, ami a pihenő láb elhelyezését illeti, nem teljesen sikerült. A két alak ikonografiai elődjait Lőcsén, Sziléziában s a távolibb német földön egyaránt megtalálni.

Oltárunk festőjének kezét a *nagyóri* (szepesmegyei) templom Mária-mellékoltárának néhány képében felismerhetjük.* Néhányban csak, mindössze két-tőben, mert maga az oltár a Szepes megyébe szivárgott, provinciálissá vált dunai iskola modorában készült a XVI. század elején. A Madonna-szobor mellé ferdén beillesztett képek, melyek a lipótszentmáriai oltárka szárnyairól immár jól ismert két püspököt mutatják, egy azonos szerkezetű, elpusztult alkotást díszíthettek s később kerültek mai helyükre. A két püspök szinte szakasztott mása az előbbieknél, azzal a különbséggel, hogy a miseingek ezúttal gazdagabb ráncokat vetnek a földön. Ha érvényes a művészettörténeti kronológia mesterünkre, azt kellene hinnünk, hogy ezek a képek a későbbiek, mert formailag gazdagabbak s a szentek biztosabban állnak a lábukon. Fontosabbnak véljük

* Képek közli: Divaldi: Szepesvármegye művészeti emlékei, II, kötet, Bp. 1906, 93 l.

azt, hogy a lipiómgyei festő működését kimutathattuk a Szepességen (vagy talán fordítva, a szepességi Liptó megyében), tehát művészete több, egy mástól elágazó gyökérrel fogódzott a magyar földbe.

Ami kvalitásait illeti, mesterünk nem tartozik a magyar gotikus piktúra kiemelkedőbbjei közé, messze Kolozsvári Tamás, a kassai Erzsébet-mester s a selmecbányai MS monogrammista mögött marad. Liptószentmáriai műve az eddigi felfogás szerint a XV. század derekáról származnék, tehát aránylagos ritkasága jogossá tenné a vele való tüzetesebb foglalkozást. A magunk részéről azonban az oltárt későbbinek tartjuk. Nem abból a korból való, melyet a svájci Konrad Witz irányadó szerepe miatt Witz-periódusnak neveznek. A lipiószentmáriai festő megtevésztésig hűen utánozza az 1450-es évek modorát, csak itt-ott esik ki a szerepéből. A középkép Madonnájának s a hátlap fájdalmas Máriájának gazdag redőzése ellentmond a kép stílusának. Feltétlenül későbbi Witz és a grafikus ES mester oly jellemző és egész korukra érvényes redőzési módjánál, sőt apró részletekre bomló gazdagságával nem készülhetett a következő generáció, Pleydenwurffék idejében sem. A ráncvetések alapján bizonyosan állíthatjuk, hogy a lipiószentmáriai oltár s a nagyőri két képtábla 1480—1490 körülről való, abból a rendkívül termékeny korból, melynek frank földön Wolgemut, Sváországban Herlin, Bécsben a Schottenstift-mester, Magyarországon pedig a kassai főoltár mesterei voltak kiemelkedő alakjai. Festőnk merev figuráit 1450 körül sem tartozott volna a haladóbb szelleműek közé s ami képességeit illeti, rendkívül alacsonyra kell értékelnünk. Térérzék nélküli, konzervatív hajlamú, régi formákhoz ragaszkodó vidéki piktor volt, akinek munkássága az átlagos termelés színvonalára alá került s egy hajszál választotta el a lélektelen kontároktól. Mégis rendkívül fontos, mert benne oly mestert ismertünk fel, aki művekkel, reál- emlékekkel tesz tanu-

ságot sokat emlegetett írott adatok igazsága mellett.

A lemergi *Ukrán Nemzeti Múzeum* méretre és szerkezetre a lipiószentmáriával csaknem azonos oltárkát őriz, melyet néhány évvel ezelőtt Kopera ismertetett.⁴ Az oltár, mint Kopera írja, Wolowce templomából, Gorlice alól került Lembergbe. Lengyel ismertetője szerint a szentek attributumai meghatározhatatlanok, a budapesti oltárka alapján bizonyosan állíthatjuk, hogy a balszárnyon ábrázolt nő Szent Katalin, a jobbszárný Szent Margit, bár ez utóbbi az alján, hol a sárkány volt ábrázolva, erősen rongált. A Madonna mellett álló férfiszentek közül a baloldali Szent András apostol, kezében jellegzetes keresztjével, a jobboldali talán ifjabb Jakab apostol, aki kallófát tart, mely vértanuhalálát okozta.

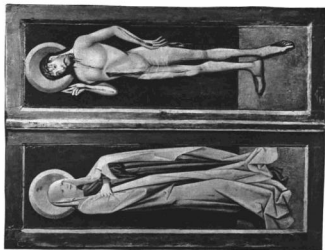
Ezt a wolowcei oltárkát ugyanaz a kéz festette, mint a lipiószentmáriait s a nagyőri töredékeket. A figurák arányai, a női szentek karakterisztikus fejkalkata, a nyitott korona típusa, a nyakban megerősített palástok, Katalin kereké, Mária brokátmustrás köpenye s főkép a kezek oly jellegzetes ábrázolása mind mesterünkre vall, de reá vall a műből áradó fanyar báj, a mester száraz formalitása, a kompozíció, a tértelenség, a síma aranyhátér, sőt még a keret is, mely szakasztott mása a lipiószentmáriáinak.

Kopera a Lembergbe került oltárt az ábrázolt gazdag brokátok alapján krakói műhelyből származónak tartja, keletkezésének idejét pedig a XV. század közepére helyezi. Ami a gazdag brokátokat és bársonyokat illeti, ilyfélét a mester bőven láthatott Felsőmagyarország kisebb városkaiban is, amit a szebbnél-szebb felvidéki miseruhák bizonyítanak, de láthatott nyilván Lengyelország eldugott fészkeiben is. Készültének korát a mester többi képeivel egyetemben előbbi meggon-dolással a XV. század végére helyezzük. A krakói származást nem látjuk

⁴ Kopera: *Dzieje malarstwa w Polsce*, I. kötet, Krakow, 1925, 160. l.



KIS SZARNYASOLTAR LIPTÓSZENTMÁRIARÓL. 1520 körül
Magyar Nemzeti Múzeum



KIS SZÁRNYASOLTAR, TABLAI LIPTÓSZENTMARIARÓL, 1500 körül
Magyar Nemzeti Múzeum



MAGYAR VAGY LENGYEL MESTER:
MADONNA. Bátfáról. 1470 körül
Magyar Nemzeti Múzeum

bizonyítottak, mert amennyiben az eddig feltárt lengyel anyag alapján ítélhetünk, a képeknek nincs sok köze a lengyel iskolákhoz. A lengyel gotikus piktúra centruma százötven éves virágzása elejétől végéig Krakó volt, ebben a fontos székvarosban előkelőbb kvalitású, jelentékenyebb művek termettek, mint a szerény wlowcei oltárka. Sokkal valószínűbb, hogy mesterünk valamelyik világtól elmaradt, kisebb felvidéki város fia volt, aki szűkebb pátriájában itt-ott némi feladathoz jutott.

Tudunk már eddig is hazai mesterekről, akik Lengyelországban is dolgoztak. Igen korán, már 1371-ben, bizonyos *János egri festő* neve szerepel a krakói számadáskönyvekben. Tudunk *magyarországi János mesterről*, aki a krakói Szent Katalin-templom alamiznás Szent János-oltárát készítette, amely ma is a templomban áll. Ezt a rendkívül érdekes festett oltárt a *Magyar Művészet* nemrég ismertette.⁵ Di-

vald többször megemlékezik a bátfai Stancel Theophilusról, ki életének végén Lengyelországban dolgozott. Noha meggyőződésünk, hogy a két ország közül a jelentékenyebb középkori festészettel rendelkező Magyarország volt az adó fél, tudunk oly lengyel mesterekről is, akik viszont hazánkban működtek. Példa rá *Szandeci Jakab*, aki 1466-ban a bátfai Szent Egyed-templom főoltárán dolgozott. A főoltár szárnyképeit Myskovszky⁶ két, Szent István és Szent László királyokat ábrázoló hatalmas képtáblában vélte felismerni, amelyek azonban, mint kiderült, barokk korból származnak. Ismeretes *Bochniai Mikelós* kassai szereplése is, noha a kassai főoltár nem az ő műve, mint régebben hitték s ismeretes az is, hogy *Włodarsch Lőrinc* krakói festő 1512-ben kassai polgár lett. Szóval tudunk magyarokról, akik Lengyelországban s lengyelekről, akik nálunk dolgoztak. Itt is, ott is egy kéztől származó munkát azonban csak most, a lipcsei szentmáriai festő műveinek kapcsán sikerült kimutatni.

Csaknem hasonlóan szoros lengyel kapcsolatok mutat a Nemzeti Múzeum Bátfáról származó, *Madonnát gyermekével* ábrázoló képe. A kép többféle szempontból érdekes. Először azért, mert nem szárnyasoltár maradványa, hanem önálló függőkép, milyen hazánkban a gótika korából alig néhány maradt. Eredeti keretét üveggel fedett, rombuszalakú fém ereket tartók díszítik. A Madonna mellképben látható, karjai közt a kis Jézust tartja, ki az anyja kezében levő imakönyvben lapozgat. A drapériákat néhány nagy redő jelzi, a festő csak a kis Jézus térdeire boruló kendőt ábrázolta részletesebben. Mindkét szereplő fejtipusa idegenszerű, párjuk a magyar emlékeanyagban nem található. Mária és a kis Jézus arcát egyaránt jellemzi a hosszú orr s a felhúzott szemöldök. A szereplők térbeli helyzete bizonytalan, az alakok síkszerűek. A háttér domború növényi motívumai a dekoratív hatást fokozzák.

⁵ Folyóiratunk lengyel számában. IV. évfolyam (1928) 159. l.

⁶ Bátfai középkori műemlékei. Bp. 1879, 34. l.



KRISZTUS SZENTEK KÖZÖTT
Lipótszentmárióról. 1510 körül



A SZMRECSÁNYI FŐOLTÁR MESTERE: A NAGYSZALÓKI SZÜZ MÁRIA-OLTÁR
1483-BÓL
Magyar Nemzeti Múzeum

Felfogása és előadásmódja első pillanatra németalföldi hatásról tanuskodik, ami a Felvidéken, ahol sűrűn laktak németalföldi telepések, éppen-séggel nem megmagyarázhatatlan. A kép kissé durva, provinciális, 1470 körül készült változata a németalföldi Madonna-képeknek, anélkül, hogy a hatást egy bizonyos mesterrel kapcsolatba hozhatnók. A kép frappáns analógiáját azonban nem Németalföldön találtuk meg, hanem Varju Elemér szíves útmutatása nyomán Lengyelországban, közelebbről a krakói Mária-templomban. A krakói főtemplomnak a szücsöktől alapított Szent Mihály-kápolnájában 1930-ban két képet fe-

deztek fel,⁷ az egyik az angyali üdvözlés, a másik Mária koronázását ábrázolja. Mindkettő keretes kép s nemcsak a keret rombuszalakú erekllyetartó veretei egyeznek meg teljesen a bártfai Madonnáéval, hanem a képek stílusa is. A krakói képek kissé gazdagabbak, de a különös, karakterisztikus fejtipusok éppúgy visszatérnek rajtuk, mint a hátterek domború növény-mustrái. Igen valószínű, hogy a bártfai és a krakói képek mestere egy és ugyanaz a festő volt. Említettük, hogy e mester kezenyomát nem sikerült egyéb hazai képeken fölfedezni, hozzá-

⁷ V. & Leonard Lepczy: Studja nad obrazami Krakowskiemi. Krakow, 1930.



KRISZTUS SIRATÁSA
A tudossini fatemplomból 1500 körül

tehetjük, hogy a krakói két képen kívül ez a stílus Lengyelországban is ismeretlen. Így hát a festő hovatarthatóságát egyelőre nem dönthetjük el s mindaddig, amíg újabb adat fel nem bukkan, a három krakói és bártfai kép mesterét *magyar vagy lengyel* festőnek nevezzük, kinek működése értékes adatot szolgáltat a két ország kultúrkapcsolatainak történetéhez.

Még egy némiképp idetartozó képről kell megemlékezni, amely Liptószentmáriáról került a Nemzeti Múzeumba s *Krisztust a segítő szentek között* ábrázolja. A vörhenyesbarnás tónusú kép XVI. század elején készült oltár szárnya, kvalitása nem jelentékeny,

inkább néhány magyar típusa miatt érdemes említésre. Hátere miatt említjük a lengyel kapcsolathoz képe között, a rombusz-mustrás aranyhátterek Lengyelországban igen gyakoriak, míg Magyarországon inkább az olasz brokátszöveteket utánzó gránátalmás háttérdiszítés volt a divatosabb.

3. *A szmrecsányi főoltár mestere.* Nagyszalókról került a Nemzeti Múzeumba az a szárnyasoltár, mely 1483-as dátumot visel. Festőjét névleg nem ismerjük, azonban egyik jellemző munkája alapján a *szmrecsányi főoltár mesteré*-nek nevezhetjük. A festmények stílusa az első percben nem látszik igazolni ezt az évszámot és az

oltárszekrény egyszerű, könnyen áttekinthető, tektonikus felépítése is egy-két évtizeddel korábbi munkákra emlékeztet. Mégis, ha nem lenne biztos adatunk az oltár keletkezését illetően, kénytelenek lennénk az egész munka nem éppen nagy művészi kvalitását a datálásnál tekintetbe venni, mely ezt a látszólag késői keletkezési időt indokoltá teszi. Ezt a kvalitás után való, tehát többé-kevésbbé szubjektív datálást a képek oly sajátosságai tennék jogossá, melyek a korábbi elemek mellett mégis a 80-as évek korstílusával való egyezést árulják el. Annak megértéséhez, hogy mely előfeltételek mellett jött az új korstílus létre, az előző művészeti periódus fejlődési, illetőleg szellemi tendenciájának rekonstrukciója válik szükségessé. A fejlődés egységesen zárt, organikus volta hívja fel figyelmünket erre a kérdésre.

Hazánkban éppúgy, mint Németországban, a XV. század festészetében az emberábrázolás volt a művészet alapmotívuma. De nem az emberen volt a hangsúly a maga valóságoszerű megjelenésében és a világhoz való helyzetében, mint a korbeli olasz művészetben, hanem az ember belső, lelki kifejezésén, a szellemi tartalom érzékeltesén. A vonal, forma, a ruhadők stilizáltsága mind ezt az expresszív tendenciát szolgálta. Szorosabb értelemben mindez csak a német és az akkor erősen német hatás alatt fejlődő magyar művészetre vonatkozik, mert a németalföldi művészetben (bár a formaábrázolás itt is teljesen alárendelt szerepet játszik a lelki tartalom érzékeltesével szemben) vizuális élmény, a valóság érzésszerű felhasználása juttatja az expresszív faktorokat érvényre. Ez a művészet nem tudja magát csupán az emberábrázolásra korlátozni, hanem ezenkívül már a század elejétől fogva megnyilvánulásához egész mikrokozmoszt igényel. A festmények előterében a figurális, vagyis a kép tartalmi része foglal helyet, ahol — hasonlóan a német és magyar festészetéhez — a legkülönbözőbb valóságfokozatok fordulnak elő egymás

mellett: absztrakt, gotikus formák mellett sokszor a legdrasztikusabban realista részletekre bukkanunk. Hát-rább menve a festmények színpadán, a figurák mögött, perspektivikus átmenet nélkül, sokkal kisebb méretben, sokszor szinte miniatűrszerű kivitelben egy tetszésszerűtől kivágás látszik a világmindenségből. Tetszésszerűtől kivágás, de nem a kiszemelt motívum értelmében, hanem tetszésszerűtől összekomponálása azoknak a dolgoknak, melyek láthatók szerte a világon. Kis fák, hegyek, városok, tornyok, tengerek apró hajókkal, kanyargó utak pontnagyságú emberkéikkel töltik meg a hátteret. Régebbi cikkünkben utaltunk már arra, hogy a XV. század második felének festészetében mily nagy szerepet játszott hatás szempontjából a németalföldi piktúra. Nem akarjuk ezzel azt mondani, mintha a magyar, német vagy francia festészet ettől kezdve provinciális mellékként kapott volna. Alapszellemben az egyes országok festészete ugyanaz maradt, az idegen hatás csak új kifejezési lehetőségeket nyújtott és ezáltal irányait szabta meg az eljövendő fejlődésnek, de mindenben hozzáidomult a nemzeti alapkezhez. A németalföldi kép elemeire festészetünknek, miként a németnek, csak akkor lett szüksége, mikor az emberábrázolás már megszűnt öncél, autonóm kifejezési eszköz lenni, hogy helyére problémaként a tér és a figurák egymáshoz való viszonyának képszerű megoldása kerüljön. Ez az új fejlődési fok csak látszólag hasonlít a törvények szerint való olasz piktúra képegyességéhez. Az Alpokon innen való piktúra nem teszi feladatává a törvényeken nyugvó perspektíva-szerkesztést, hanem szubjektív szemszögből teremti valami realitászerű viszonyt az egyes képrészek között. A németalföldi művészetben iskolázott festési mód különösen ott hat a régebbi festmények után a természethez közelebbállónak, ahol a figurák nem a szabadban, hanem az épületek belsejében helyezkednek el. De ez a látszólagosan erős természetmegfigyelés alapiában véve



AZ ANGYALI ÜDVÖZLET. Szárnykép a Szepestőgről 1460 körül
Magyar Nemzeti Múzeum



A KIRALYOK IMÁDASA. Szárnykép a Szepestőgről 1460 körül
Magyar Nemzeti Múzeum

még most is azt a célt szolgálja, hogy az expresszív tartalom meggyőzőbben, az újabb kornak megfelelőbben jusson érvényre. Történetileg nem más ez a processzus, mint mozzanata a középkor renaissance-ra való átalakulásának. Csakhogy északon jobban lehet az átalakulás egyes fázisait figyelemmel kísérni, mint Itáliában, hol a tudomány (proporció- és perspektíva-vizsgálat) segíti a festés új vívmányait gyors megéréshez.

Mindezt előre kellett bocátanunk, hogy a nagyszalóki oltár festményeinek fejlődési fokát kellő megvilágításba helyezzük. Magyarországon ez oltár előzményeit a szépséghi főtár szárnyképein figyelhetjük meg.⁸ Ez az oltár a frank Pleydenwurff korstílusát tükrözi és mint az, ez is a németalföldi festészet elemeivel dolgozik. A németalföldi szellem végső feldolgozását a jánosréti főtár szárnyképei mutatják. Ez az oltár 1473-ból való és annyiban példája a németalföldi szellem feldolgozásának, hogy a hatóelemeket immár organikusan magába olvasztja, szemben a régebbi képekkel, melyekből a hatás szervesetlenül kiütközött. Ennek az új, egységes képtípusnak harmóniáját a hangulat adja meg.

A szmrecsányi főtár mesterének műveiben az internacionális fejlődés újabb foka mutatkozik, bár kompozícióban és egyes formákban még érezhető a németalföldi festészettel való kapcsolat. A nagyszalóki oltáron a németalföldi hatás ellenére konstátálhatjuk, hogy sok tekintetben visszatérés mutatkozik azoknak az időeknek művészi nyelvéhez, amikor még nem kerültek festészetünkbe a német kultúra közvetítésével németalföldi elemek. Azt látjuk, hogy e képeken a hangsúly megint a figurákra került, bár a kilenc évvel előbb készült jánosréti főtár szárnyain az alakok az egész képfelülethez arányítva igen kis méretűek voltak már. A szmrecsányi mesternél az előtérbe nyomulnak s

majdnem a teljes képfelületet igénybe veszik. Alakjai számát a minimumra redukálja. Maga a tér, az architektúra megint alárendelt szerepet játszik az alakokkal szemben, teljesen leegyszerűsítve néhány vonalból és színből áll. Az aranyháttérrel a festő elkerüli az egyszerűség megbontását. Mindezekből láthatjuk, hogy ezek a kvalitásilag szerény igényű festmények éppen úgy magukon viselik a nyolcvanas évek stílusát, mint a kor elsőrendű művészeti alkotásai. A szmrecsányi főtár mestere provinciális festő, aki nem tartozott korának haladó, modern művészei közé, mert az imént vázolt látszólagos visszatérést a már három évtizede letűnt lágy stílushoz nem sok momentum teszi menthetővé. Jó példa reminiscenciáira a Mária látogatását ábrázoló festmény, hol a kézfogas motívumán keresztül a két figura ruhadőzetének gotikusan egymás felé hajló lágy vonala kimélyíti a tartalom szellemi jelentőségét. A szmrecsányi és a nagyszalóki oltáron kívül még számos alkotását ismerjük. Szinte modorosnak mondható, jellegzetesen ismétlődő formái megkönnyítik munkáinak felismerését. Tetszetősen dekoratív hatású festményei a részletformákban szinte ügyetlenek. Az egymáshoz közelálló, ívelt szemek, hosszú, keskeny orrok és a felhajló szélű szájak kicsinyek s az arcfelület nagyságához képest aránytalanul összehúzódtak. A haj szerfelett karakterisztikus sematizmusával az összes képeken apró körszerű vonalakkal van ábrázolva, mely inkább úgy hat, mintha valami fejdísz, nem pedig befőtt haj lenne. Már tárgyválasztási egyhangúsága (a belső képek Mária életének mindig ugyanazt a négy jelenetét ábrázolják, azonos sorrendben) is arra mutat, hogy formanyelvén az idő keveset változtatott. Az oltár faragott, architekturális részei után ítélve, legkorábbi maradt műve a löcsei Szent Katalin-oltár lehet. Szent Katalin szobra egyszerű, dísztelen közepfülkében áll és a szent feje fölötti baldachin még a nagyszalóki oltárnál organikusan használja a gót formá-

⁸ Néhány képét küldi Divaldi: Szepesvármegye művészeti emlékei. II. kötet. Bp. 1906, 53. l.

kat. A nagyszalóki oltár szobrainak talpát gót elemekből képezett fafaragványok takarják, mely elemek itt tektonikus szerep híján valók. A lőcsei Katalin-oltáron csúcsíves formák mint dekoratív eszközök még nem szerepelnek, a képek aránylag gazdag kompozíciója is kötetlenebb, mint későbbi munkáiban. A szmrecsányi főoltár, melyről a festőt elneveztük, legkésőbbi műve lehet, pl. a Mária látogatását ábrázoló festménye már erősen mutatja a későgotika századvégi heves, nyugtalan stílusát. Egyéb oltárai közül említhető a másik nagyszalóki (Esztergom, Keresztény Múzeum), a szepesszombati, malompataki és kakaslomnici Mária-oltár. Ezek nagyrészt Diwald Kornél ismertette.*

4. *A turdossini Pieta.* Kétségtelenül egyik legjobb darabja a Nemzeti Múzeum képanyagának a turdossini fatemplomból (Árva megye) származó festmény, mely *Krisztus siratását* ábrázolja. A kép mindenekelőtt eredeti, régi ezüst háttérével vonja magára a figyelmet, ebben a tekintetben szinte unicum a kor piktúrájában. Képünk kvalitásai nem engednek arra következtetni, hogy tisztára materiális okokból alkalmazták volna az ezüst háttérrel, sokkal inkább azzal véljük ezt magyarázni, hogy az ezüst hideg színének hangulati rendeltetése van. De nemcsak az ezüst háttér, meg a színeknek a XV. században ilyen mértékben még szokatlan egybehangolása és a helyi színek jellegén túlmenő festőisége kelti ezen Pieta sajátos hatását, hanem a mód és felfogás is, ahogyan ismeretlen festője alakjait ábrázolja és egész kompozícióját összefogja. Majdnem kizárólag figurákból építi fel egységes, gúlaidomra emlékeztető csoportosításban az egész képet, melynek domináns középrészét a sötétruhás Mária foglalja el, élében a halott Krisztus világos, barna színekkel festett, proporcióiban megnyúlt alakjával. A mellékalakok kétoldalt helyezkednek el, míg a ke-

reszt felettük az ég ezüstjén úgy hat, mint egy felkiáltójel, mely a csoport drámai pátoszt fokozza. A művész a halott Krisztus élettelenül hátrahajló fejét, szenvedéstől eltorzult arcát szánta az egész jelenet szellemi középpontjául. Sehol egy izolált figura, minden tekintet és mozdulat Krisztus alakjának hangsúlyozására szolgál. Hogy a kép ismeretlen festője a mellékes részletek elhagyásával ily egységes drámai hatást tudott teremteni, bizonyítja, hogy számottevő mester volt.

Mennyiben eredeti, illetve honnan származik ez a kompozíció? Elsősorban Rogier van der Weydenre gondolhatunk, akinek Pieta-ábrázolása háromféle változatban is reánk maradt. Rogierre utal mindenekelőtt a Krisztus-test merev, diagonális elhelyezése, de a világos égbenyúló vörösesbarna kereszt is, melynek, mint már említettük, nagy szerepe van az esemény drámai hatásában. Csakhogy a sokkal jelentősebb rogieri kompozíciónak nincs szükség a drámai feszültség érzékeltetésében a mozgás és szenvedély patetikus hangsúlyára, sőt a nagy németalföldi mester a külső pátoszt kerülni, tompítani igyekszik. Ahogyan nála a Madonna fejét a halott Krisztusra hajtja, a két egymás mellett levő arc megárazó hatása intim és fojtott hangulatú, mélyebb és bensőségebb pátoszt juttat kifejezésre, mint a turdossini festményé. Rogier ájtatosan imádkozó, de portrait-szerű tárgyilagossággal látott alakjai a Krisztus-tragédia szimbolikus jelentőségét szolgálják. Mindezek a különbségek elvi jelentőségűek, kizárják, hogy a magyar mester közvetlenül Rogier kompozíciójának hatása alatt dolgozott volna.

A turdossini Pieta a XV. század vége felé keletkezett, mikor a németalföldi festészet hatásának tulajdonítható intim képhangulatot a legmozgalmasabb későgot expresszivitás váltotta fel. (Németországban legjobb példa erre Dürer 1498-ban készült Apokalipszis-fametszetsorozata, de Németalföldön is a századeleji kifejező eszközökhöz térnek vissza, mint Quentin

* Szepesvármegye művészeti emlékei c. műve 11. kötetében.

Massys példája mutatja.) Ismét szinte kizárólag alakokból áll a kompozíció, de a turdossini Pietà esetében a fény, a világítás fontos szerepe is meggyőzőhet datálásunk helyességéről. Rogier-nél már szellemben, de kompozícióban is sokkal közelebb áll festményünkhöz az az avignoni mester, aki a Louvre gyönyörű Pietáját festette. Ez a kép 1470 körül készült, midőn már Franciaországban is utoljára lángolt fel a halódó gotika. Ami a magyar képben a francia Pietára emlékeztet, több, mint ami a korstílussal magyarázható. Fölépítésben éppúgy, mint részletmotívumokban annyira összevág az avignoni Pietával, hogy a magyar mester francia iskolázottságát kell föltételeznünk. Ezen vagy ezzel rokon francia képen láthatta a festő a lehanyatló kar és az ernyedten görbülő ujjak motívumát, valamint a Krisztus-test töretlen kontúrját. A turdossini kép mestere kétségtelenül sokat tanult a franciáktól, de típusaiban pl. megtartotta azokat, melyek a korbéli magyar piktúrát jellemzik. Erről meggyőződhetünk, ha nőalakjait a jánosréti mester nőalakjaival vetjük össze, de a Krisztus-fej is érzékesen egyező vonásokat mutat mindkét festőnél.

5. *Hat szepesi kép.* A Szepességből, közelebbiről ismeretlen helyről származik az a két oldalszárny, melynek belső képei az Angyali üdvözlést, Jézus születését, a Királyok imádását és Jézus bemutatását a templomban ábrázolják, a kétszer nagyobb külsők Szent Jeromos és Agoston álló alakját. A hat képet izolálták, elfűrészelték egymástól, de összetartozásuk nem ment feledésbe. A külső képek merevebbek és élettelenebbek, a négy aranyháttérű belső azzal az elterjedt és pregnáns karakterű felvidéki csoporttal mutat rokonságot, melyhez többek között a kassai főoltár passióképei, a bártfai Krisztus születése-oltár táblái és az apostolvértanuságok mesterének művei tartoznak. Azonban a hasonlatosság

csak egyes formákra és a színezésre szorítkozik (leginkább emlékeztet a kassai stílusra a mór király típusa a Királyok imádását ábrázoló képen, valamint későgot, táncszerű lépése is), szorosabban véve nem tartoznak a kassai csoporthoz már csak azért sem, mert a kassavidéki festészet erős frank kapcsolataival szemben inkább a sváb piktúrához igazodnak. (Ugyanehez az irányhoz tartoznak a löcsei Vir dolorum-oltár szárnyképei is.) Ellentétben a kassai képekre annyira jellemző dinamikus térképzéssel, itt a kép fölépítése szinte reliefszerű karaktert kap. Architektúra, háttér s a figurák mozgási motívumai is a lehető legegyszerűbbek. A tértelenség jellegét mindenképpen megőrzi a festő, az architektúrából csak oly részeket mutat, ahol a perspektíva mélylítését nem fokozzák merész diagonálisok. Schol sincs mozdulat, mely nyomtatókkal előre- vagy hátranyúlna a térben és ezáltal erősen plasztikus hatást váltana ki. A rendelkezésre álló hely sem engedi meg az igazán térszerű mozgást. Az alakok szinte síkszerűen egymás felett állanak, a Szépművészeti Múzeum sváb oltárának Mária halálát ábrázoló középrésze jó példa erre a figurakompozícióra. Ugyancsak sváb hatást áruul el képeinkben a halk, tartózkodó hangulat is. A gyengéd, érzelmes figurák finoman kifejező mozdulatokkal gesztikulálnak. A sok régiesség ellenére formai részletekből, a redőzés módjából nyilvánvalóvá válik, hogy a képek a kassai főoltár készülté utánról valók. Pontos datálásuk mindaddig nem lehetséges, míg a kassai festőiskola kiváló emlékeinek fejlődéstörténeti sorrendje ismeretessé nem vált. A főoltártól (1477) a Mária látogatása-oltár készültéig (1516) eltelt időben kell keresnünk a szepesi képek keletkezését; addig is, míg a közbeeső fokozatok tisztázódnak, a kassai rokonságú szepesi képek készültét a XV. század utolsó negyedére helyezhetjük.

FENYŐ IVÁN és GENTHON ISTVÁN

A KÖZÉPKORI MAGYAR KERAMIKA

A gyagiparunk termékei a honfoglalás és az azt követő időkben semmivel sincsenek alacsonyabb kultúrfokon, mint az ugyanezen időbeli európai államokéi. A népvándorlás a nagy, egész Európára kisugárzó római kultúrával együtt annak művészi szintre emelt keramikáját is elsöpörte. A nyugodt telepeikről kiüldözött, részben elpusztított művelőinek technikai tudását, fogásait, művészi örökségét nem volt ki átvegye, — feledésbe merült. A nagy zivatar lezajlása után, mint sok minden mást, e művészetet is úgyszólván a legelején kellett kezdeni. A fazekaskorong használatát, mely csaknem kiveszett, lassan ismét elterjed. Kezdetben csak egyszerű, a szükségyszerűségnek megfelelő edények készülnek, később azonban ezek nemcsak technikailag tökéletesednek, művészesebb formákat, díszítéseket vesznek fel, hanem a keramika többoldalúvá is válik.

Az Árpád-korban nálunk a kezdetben durva szemcsés agyagból készült és feketére égetett edényeket a keményebb vörös, majd a sárgásfehér kemény cserép váltja fel. Az edények alakja pedig csak a népvándorlás korából átvett fületlen fazék, illetve urnaalakra szorítkozik, mely később változatosabb körvonalat vesz fel, végre újabb formákra tér át, ilyen a szűknyakú palack, a lapos csésze. Az edényekre fül is kerül és létrejön a füles fazék, majd a füles korsó, a praktikus újítás egyúttal újabb képet is adva az edény alakjának. Az egyszerűen, símán kihajló szájnnyílásperem lassan változatos és tagolt profilossá válik. Az edény testének díszítési módja szintén átalakul. A koraárpadkori edények kedvelt díszé a nyak

alatt vízszintesen körülfutó, még lágy állapotban, fésűvel bekarcolt többszörös hullámvonal, mely egyszerűen vagy többszörösen övezi az edény testét, néha teljesen borítja is azt, esetleg a fésűshullámvonal átmege az ugyancsak fésűvel bekarcolt síma többszörös vonalba. Ezen ősi, a korongtechnikával kapcsolatban kifejlődött díszítési mód a római provinciális keramikában már ismeretes, a népvándorlás pedig megkímélte. Bár a fésűshullám és síma vonaldísz még a XIII. században is, ritkán ugyan, de szerepel, már a XI. században felváltja azt az ugyancsak lágy állapotban, hegyesre faragott pálcikával bekarcolt egyszerű hullám és síma vonaldísz. A díszítésnek ezen fájánál a hullámvonal nagyhamar elmarad és tisztán csak a síma vonal marad meg, mely meglehetősen mélyre beleróva, vízszintes irányban, de nem párhuzamosan, hanem spirálisan, hol sűrűbben, hol ritkábban, néha az edény egész testét fedi.

Ezen díszítési mód mellett a XIII. században fellép az edények festése is. A vörös vagy vörösesbarna földfestéket még az égetés előtt ujnyi széles csíkok alakjában kenték az edényre, úgyhogy az lemoshatatlan. Ilyen festett szűknyakú palackalakú edény képet adja az 1a. ábra. Anyaga sárgásfehér, keményre égetett cserép, magassága 30 cm, szélesre nyíló szájnnyílása alatt kis, kiugró tagozat, felületét egyenlő távolságban szétozott 10 vízszintes párhuzamos, ujnyi széles festett vörös csík övezi. Hatvani leletből került a Magy. Nemz. Múzeumba negyedmagával, a többi háromnak azonban csak anyaga, alakja és nagy-

sága egyezik, díszítésük pálcikával bekarcolt spirálisan körülfutó vonal, mely a nyak alatt kezdődik és majdnem az edény fenekéig ér. (1b. ábra.) Egy másik hasonló díszű, széles torkú, füles edényt a 2. ábra mutat. A 20 cm magas fazék anyaga szintén sárgásfehér, keményre égetett cserép, díszítése öt, többé-kevésbé egyenlő távolságban vízszintesen rákent 2,5 cm széles vörös sáv, kihajló pereme azonkívül vízszintes, sűrűn hornyolt, de rekán pedig, hol az alapszín a vörös csíkok között valamivel szélesebben maradt ki, négyfogú fésűvel bekarcolt hullámvonaldísz. Fenekének közepén kettős, egy kisebb és egy nagyobb körbe foglalt, keresztalakú plasztikus fenékbélyeg van, az árpádkori keramikának jellemző ismertető jele.¹ A Magy. Nemz. Múzeum tulajdona, lelőhelye Pilin (Nógrád m.). A harmadik hasonlóan festett edény képe a 3. ábrán látható. Anyaga ugyancsak sárgásfehér, keményre égetett cserép, a 32,5 cm magas, nem túlságosan hasas testű korsó szájnnyílásának szélét kissé kihajló perem, majd egy ugyanannyira kiálló duzzadék kereteli, félhengeres keresztmetszetű füle csak kevésbé kiálló. Teljes egészében vízszintes, de gyengén hornyolt testét ujjnyi széles, vörössel festett, ritka ferde hálózattal borítja. Nagykajdacsról (Tolna m.), hol egy egyszerű, minden dísz nélkülöző urnaalakú edénnyel együtt egy kemencében lelték, került a M. Nemzeti Múzeumba. A lelőhely valószínűleg gölöncsérkemence lehetett, melyben ezen edények készültek, a fazékon ugyanis a benne tartott és az edények díszítésére szolgáló vörös festék nyomai megmaradtak nyers, vagyis rá nem égetett állapotban. A külföldi múzeumok közül csupán a párisi Cluny-ban és Sèvres-ben, a Musée Céramique-ban láttam hasonló anyagú, vörös festett csíkokkal díszített edényeket. Ezek mindkét helyen a Párisban 1854. évben a rue des Écoles-ban eszközölt ásatásokból származnak.

¹ Szerző: Árpádkori keramikánk. I. Fenékbélyeges edények. Arch. Ért. 1930.

Valamennyinek alakja lent erősen karcsúsodó, hasas, erősen kihajló fülű bögre, szájnnyílásuk egyszerű síma levágás vagy kissé kihajló, legömbölyített perem, vízszintes irányban sűrűn, végig hornyolt, vagy síma testén két oldalt ujjnyi széles, vörössel festett, 5—6-os csoportba szedett, párhuzamos csikozás kissé ferde irányban a nyaktól egészen aljáig. Ezen edények nemcsak anyagra nézve hasonlóak, színre és vonalas díszítési módra megegyezők az előbb tárgyalt három darab festett díszű edényünkkel, hanem lévén a XII—XIII. századra datálva, korban is közelállónak tekinthetők.

Új díszítési móddal ismertet meg a nyiregyházai Szabolcsmegyei Múzeum tulajdonában lévő edény, mely a kisvárdai vár omladékaik között került elő, képét a 4. ábra mutatja. A fekete színű, keményre égetett, vékonyfalú, 14 cm magas, füles kis korsó szájnnyílásának pereme — sajnos — letörtött, úgyisintén megy át karcsú talpába, jellemző alakja ez a XIV—XV. századi ivóedényeknek. Anyagukban is hasonló edényeket pozsonyi, óbudai és bécsi leletekből ismerünk, ezek azonban fületlenek és testük legbővebb részén, azaz hasán alkalmazott néhány sor vízszintes hornyoláson kívül, minden más dísz nélkülöznek. A kisvárdai korsót azonban nyakának két enyhén kiemelkedő dudortagján és fülének töve alatt vízszintes futó négyszeres rovátkáján kívül, ez utóbbi rovátkolás fölött, vagyis az edény hasán két cm széles domborműves szalag övezi. A dombormű futó lovak egymásutánját ábrázolja felül zegzugos vonallal leszegve. E dísz a dombormű negatívjével ellátott henger benyomása, illetve lehengerítése által jött létre. A negatíven négy ló volt bevésve,

² Ortway Tivadar: Pozsony város története. I. köt. 43. old. A kép felirata: „Pozsonyban talált római és barbár edények.” A közönség ismeretlen edény tényleg római, a két szélső azonban nem barbár, hanem XIV—XV. századi. Egy harmadik darab Rajcsányi dr. tulajdonában Pozsonyban.

³ Focke Ernő: Újabb leletek a Viktória telhén. Budapest régiségei. 1923. 77. old. 7. ábra.

⁴ Alfred Walcher von Moltheim: Beiträge zur Geschichte mittelalterlicher Gefäßkeramik. I. Kunst und Kunsthandwerk. XIII. évf. 38., 39., 40. ábra.

úgyhogy az edényen a henger másfél-szer gördült végig. A dombormű egyik vége zavaros képet ad, a negatív ugyanis a lehengerítésnél itt kissé elcsúszott.

Hasonló tárgyú és elrendezésű domborműves dísz európai származású középkori edényen sem a látott múzeumok egyikében, sem a középkori keramika irodalmában nem találtam, Keletről valón azonban igen. Sarre, aki a balbeki (Közép-Szíria) ásatásoknak a berlini múzeumba került középkori keramikus anyagát ismerteti, említ és képen bemutat egy vörös cserépből készült füles korsót.² Ezt nyaka alatt, vagyis hasának felső részén, domborművű kivitelben egyirányban lépkedő állatok, talán szarvasok egymásutánja övezi, alattuk kétszeres plasztikus hullámvonalaszerű dísz vonul, felettük pedig megszakított zegzugos lezáródás. A motívum közös forrásának főbizonyítéka jelen esetben az állatok sorozata mellett megismétlődő felső zegzugos vonaldísz alkalmazása, mely a balbekinél ugyan variáns, de ugyanazon gondolatból fakadó. A korsó alakja itt nem számít, bár középkori edényeink között bátran helyet foglalhatna, különben nyaka, füle és talpa törött.

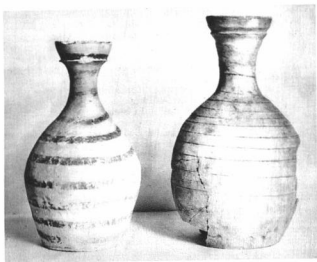
A balbeki edény domborműves dísz motívumaiban ugyan egyezik a kisvárdaival, készítésének módjában azonban különbözik attól, mert itt a még lágy agyagba negatívval ellátott forma ismételt benyomkodása által keletkezett, nem pedig intaglio módjára előállított henger hengerítése által. Az ilyen hengerítés által keletkezett díszítés legprimitívebb példával a XIII. századi cserépedényeinken találkozhatunk, ezek az úgynevezett sarkantyúval készített, az edény falát spirálisan övező szaggatott vonalak, mondhatjuk inkább benyomott apró négyzetek sorozatai, legdíszesebb, egyben legrégibb alakjaival azonban a messze multban, a Kr. e. 3000. esztendőre datált ó-khaldeai pecsétlő hengereken. A balbeki edény

nemcsak díszítésében, de korban is közel áll a miénkhez, lévén az a XIII—XIV. századba helyezve. Még egy meglepőt találunk az ugyanezenkori balbeki edények között, ez egy füles kancsó szájrészének megoldása,³ mely teljesen azonos a Magy. Nemz. Múzeumban lévő 1. ábrán bemutatott vörössel csilolt palackalakú edényével. Az említett balbeki és magyar edények díszítésének és szájrész alakjának találkozására fényt a jövő kutatás vethet, mikor mindkét részről nagyobb anyag, több példa áll majd rendelkezésünkre, jelenleg elég, hogy a távoli két ponton az egyezést megállapítsuk. Annyi bizonyos, hogy az Árpádok alatt voltak kapcsolataink Szíriával, hisz Jakut arab geografus író (szül. 1178. vagy 79-ben, megh. 1249.) 1220 táján Aleppóban (Haleb) magyar moszlimekkel találkozott, kik vallásuk törvényeinek tanulására jöttek oda,⁴ mint beszélgetésükből kitűnik, ez alapon az érintkezés már azelőtt is fennállhatott és valószínű, hogy későbbi időkben sem szakadt meg. Ennek hatásai nem maradhattak el és mohamedánjaink egyéb kulturális vívmányokon kívül a keramika technikai fogásait, formakincseit is közvetíthették. A kereszties hadjáratok alkalmával szintén megvolt az érintkezés a Kelettel, Balbek maga is a harcok körzetébe tartozott. Bármily szerény középkori cserépedény-gyűjteményünk, a kisvárdaikorsó vésett hengerrel készült díszítési módja nem egyedülálló, a Magyar Nemzeti Múzeumban van ugyanis egy rózsaszínes-fehér cserépből készült szűknyakú korsó (5. ábra), ennek fülén ugyanígy készített futódísz található. É a díszítmény két pálcátag közötti hullámvonal, melyhez felváltva kis körök és vonalkák, mintegy virág és levél tapadnak. Az edény különben, eltekintve a derekán kivehető néhány, a korongozás folytán előállott horonytól, teljesen dísztelen, alakja azonban jó. Hengeralakú szájrészének símaságát középen egy kiálló, körülfutó tagozat

² Id. mű. 6. old. 13. ábra.

³ Friedrich Sarre: *Keramik und andere Kleinfunde der islamischen Zeit von Balbek*. 7. old. 16. ábra.

⁴ Hunfalvy Pál: *Magyarország ethnographiája*. 335. old.

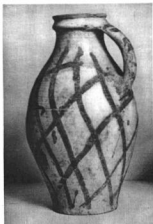


1a. PALACKALAKÚ KÖZÉPKORI MAGYAR CSERÉPEDÉNYEK
Magyar Nemzeti Múzeum

1b.



2. KÖZÉPKORI MAGYAR FÜLES EDÉNY
Magyar Nemzeti Múzeum



3. KÖZÉPKORI MAGYAR KORSÓ
Magyar Nemzeti Múzeum

töri meg. Budán a főtéren ásatás alkalmával lelték, kora a XIV—XV. századba tehető. Ugyancsak vésett hengerrel készült egy Beregszászon lelt edényfűl felirata is, rajza a cikk végén. Lehoczy Tivadar az *Archaeologiai Értesítő* XVII. kötetében (286. old.) ismerteti. A 9 cm hosszú edényfűl domború, vagyis külső felén két csík között XIV. századi majuscula-betűk, visszafelé DRUG-nak olvashatók, két végén egy-egy csat. Beregszász Drugeth-birtok volt, valószínű, hogy a család nevét örökíti meg a felirat, léve a csat is a Drugethek egyik címeralakja. A 6. ábra a M. Nemzeti Múzeumban lévő, ismeretlen lelőhelyről származó korszót mutat be, anyaga szürkésbarna homokszemeses külsejű kőcsérép sómáz nyomaival. Szájnyílását kissé kiálló pereme szalagszerűen övezi, felülete vízszintesen hornyolt, nyakátövénel két bekarcolt vízszintes alatt kis kiálló tagozat, talpa ujjbenyomással csipkézett. E típus Németországban több példányban ismeretes, van belőle XIII. századi leletből,* de a XIV. század első feléből való is.⁹ Tekintve a sómáz nyomait és a nyak alatti tagozatot, ami a fejlődés magasabb fokát jelenti, e példányt későbbi időre kell datálnunk. A párizsi Louvre-ben Gérard David-nak (sz. 1450/60., megh. 1523.) a kánai megnyegzőt ábrázoló festményén hasonló alakú, de arányaiban nagyobb korszókat látunk, a bécsi Kunsthist. Museum-ban az id. Brueghel-nak (sz. 1525., megh. 1569.) *Bauernhochzeit* című képén ugyancsak azonos alakúak szerepelnek, tehát a mi darabunk talán inkább ezek korát közelíti meg. Dacára annak, hogy e korszó anyagban, alakban, középkori keramikánkban mindeztideig egyedül áll, Németországban pedig több példányban van meg, mégsem tarthatjuk onnan behozott darabnak. El nem képzelhető ugyanis, hogy az égetésnél elromlott, oldalt behorpadt, ferde talpú, hasznavehetet-

lenné vált darabot, mint ez, importáltak volna. Használatban sohasem volt, a kemencéből egyenesen a szemétdombra került, ez mentette meg az utókor számára.

A kisvárdai edénnyel kapcsolatban idézett pozsonyi, óbudai és bécsi ivóedények csoportjába tartozik úgy karsú, nemes alakjánál, mint szájnnyílása peremének azonosságánál fogva a 7. ábrán látható edény is, de míg azok fekete színűek, derékban vízszintesen hornyoltak, fületlenek és körülbelül 20—25 cm. magasak, ez sárgásbarna kőcsérép szerű anyagból készült a sómáz nyomaival, teljesen dísztelen, két füles és 35 cm magas. Természetesen korban is egyezik azokkal, azaz a XIV—XV. századra tehető. A Magy. Nemz. Múzeum tulajdona, sajnos, lelőhelye ismeretlen.

A Szíriával fennállott, előbbieken említett kapcsolataink alapján feltehető, hogy nálunk már korán, az Árpádok korában ismerték az ólomházat és alkalmazták cserépedények bevonására. Erre azonban semmiféle bizonyító adatunk mindeztideig nincs. Van ugyan a Magy. Nemz. Múzeumban egy fordított csanakú alakú, vörös cserépből készült, világos engob fölött primitív sárgászöld ólomházzal bevont kis füles bögre, melyet a bejegyzett adatok szerint XI—XII. századi bizánci pénzekkel együtt találtak, az edény alakja azonban annyira egyedülálló e korban, a fül alakja és a szájrész kis tagozása oly fejlettséget árul el, hogy keletkezését a XII. századra semmiképpen sem tehetjük. Keramikánk irodalmában legrégibb a stósi erdőben talált 10—12 cm magas, zöld ólomházas bögre, melyben Nagy Lajos királyunk ezüstpénzei voltak.¹⁰

Mázzal bevont, illetőleg díszített középkori edényünk három remek darabját az Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum őrzi. A hivatalos följegyzések szerint „a szécsényi vár piacán“ (Nógrád m.) ásták ki. Dacára egymástól eltérő, változatos díszítésüknek, a

* Konrad Strauss: Studien zur mittelalterlichen Keramik. Mannus-Bibliothek. Nr. 30. I. tábla, 2. kép, 8.

⁹ Id. mű. II tábla, 2. kép, 4.

¹⁰ Divald Kornél említi a Siklósy László szerkesztette „A magyar keramika története“ 26. oldalán.



5.



7.



6.

KÖZÉPKORI MAGYAR CSERÉPEDÉNYEK
Magyar Nemzeti Múzeum



4. KÖZÉPKORI MAGYAR FÜLES KORSÓ
A Szabolcs vármegyei múzeumban Nyíregyházán
Lelőlhelye a kisvárdai vár romjai között

cserép és máz anyagának, színeinek azonossága arra vall, hogy egyazon korban, egy helyen készültek. Kettő közülük 29,5 és 30 cm magas kiöntővel ellátott, széles szájú korsó, anyaguk bar-násba menő sárga cserép. Az egyik (8. ábra) szájrészét három horony, mintegy szalag kereteli, melyet alul sarkantyúval készített plasztikus kötél-tag szeg le. Ez alatt a korsó nyaka és testének felső része, mintegy a fül alsó tövéig, még lágy állapotban bekarcolt körülfutó vonalakkal három övre osztott. Minden övben egymástól bizonyos távolságban kétféle elem váltakozik. A legfelső legszélesebb övben hálódísz, az egyes hálószemekben egy oldalra hajló félkörívvel és felülről lefelé haladó két egyenes között körkörös sorozatból alkotott szalag. A második valamivel keskenyebb övben négykaréjos gotikus csillag, a négy hegyes sugár végén három-három kis körrel, a csillag közepén egy nagyobb és ismét felülről lefelé haladó, nyitott végeikkel kifelé álló félkörívek sorozatából alkotott szalag, benne csillagos kitöltésű körök kettős sorával. A harmadik legkeskenyebb övben felülről lefelé haladó félkörívvel, illetve egyenesekkel határolt szalag egy soros körkitöltéssel és karéjos sugarú hatágú csillag, közepén körrel. Mind-ezen díszekben a körök és körívek bélyegzővással készültek, a nagyobbak recézett, a kisebbek síma vonalúak, ugyancsak bélyegzővel készítették a kettős köröket és a csillagos kitöltésű köröket, sőt még a háló egyenes vonal-káit is. A korsó belsejét és annak felső díszített részét, beleértve a síma fület is, zöldessárga, a szájrész alatti kötelet, azonkívül a díszítményeket zöldszínű ólomház borítja. Máztalan talpának szélét sarkantyúval készített háromszög sorozat, fölötté két horony kereteli. A második korsónak (9. ábra), bár szájrésze letörött, megmaradt csomkjáról arra következtethetünk, hogy alakja ugyanolyan volt, mint az előbbié. Ezt csak egy öv díszíti, melynek szélessége a nyakaljától a fül alsó tövéig ér. Az öv egyszerű dísz kettőshegyű pálcikával bekarcolt zegzugos vonal, mely azt

egyenlő oldalú háromszögekre osztja. A háromszögek csúcsait kis gömbökből készült, formából préselt, plasztikus rozetták zárják le, ugyanilyen, de nagyobb rozetták, minden második háromszög közepétáján az öv alatt is vannak. Az övet alul kettős kötél, felül kettős horony, majd sarkantyúval készült fogszor zárja le, ugyanilyen fogszor, két horony közötti, mint keret van talpa fölött, valamint szájrészének hiányzó tagozata alatt is. Fülén két hengertagból fonott plasztikus fonat fut végig. Belseje és díszszel ellátott felsőrésze, valamint füle zöldesbarna, ezen az öv felső háromszögei és a rozetták zöldmázasak. A harmadik (10. ábra) 17,5 cm magas, karcsú, magas talpon álló gömbtestű, eredetileg korsóalakú edény. Nyaka, füle, sajnos letörött, úgyszintén fekeje is. Nyakának megmaradt alsó részét formában préselt, hornyolt pálcatagokból alkotott, áttört háromszöges mér-műves öv díszíti, itt az edény dupla-falú. Ezen öv két szélét kötél dísz zárja le, ugyanilyen kötél dísz választja el testét magas talpától is. Hasát felülről lefelé haladó egyes és kettős bekarcolt vonalak csíkokra osztják. Talpának szélét háromszoros keskeny zegzugos szalagöv kereteli. Mázzal, úgy mint az előbbi kettőnél is láttuk, szintén belsejét és csak díszített részét borították. Az alapszín itt is sárgásbarna, melyen a kötél díszek, a talp zegzugszalagos keretelése és a kettős vonallal határolt csíkok zöld-, az egyes vonallal határolt csíkok fehérszínűek. Az áttört öv alatt, az egyik fehér csíkban, mint a képen is látható, öt egymás alatt beütemezett kör-alakú keresztes bélyeg, mellette pedig két nagyobb kör kettős vonalú keresztes, illetve négyzetes hálós kitöltéssel, mindezenre a mester egyéni jegye.

Mindhárom előforduló plasztikus kötél, azonkívül a rajtuk alkalmazott bekarcolt, illetve benyomott és dom-bormű díszítési elem, a rozetták,¹¹ a

¹¹ Hasonló, plasztikus rozettaszűrő, tulajdonképpen kunokorodott száron lévő boggyószemekből álló díszeket egy a Magy. Nemz. Múzeumban lévő edény alsó részé-nek töredékén is láthatunk. Teklafalván lehét, benne Zsigmond és Mátyás aranyai és XVI. századelejei ezüstdíszek voltak.

négy karélyal tagolt csillag¹⁹ és a karélyos sugarakban végződő hatágú, a háromszögekkel áttört öv, a fülön végighaladó plasztikus fonat, a háromszögekre osztott öv²⁰ mind a gotikában előforduló motívumok, azok elrendezése, a többi jelleg nélküli elem ugyancsak nem mondanak annak ellent. A két, kiöntővel ellátott, széles-szájú korsó alakja valamivel karcsúbb testtel kapcsolatban már a XIV. században kialakult forma a külföldön,²¹ de nálunk is. A harmadik edény alakját, természetesen hiányzó részét kiegészítve, szintén megtaláljuk a XV. századi és a XVI. századeleji ábrázolásokon, fémből, valamint cserépből is.²² Az, hogy a készítő az egyébként nagy gonddal díszített edényen a mázzal oly takarékosan bánt, hogy formásvasakat használt, mind arra vallanak, hogy a három edény korát a XVI. század elejénél későbbre nem tehetjük. A négy karélyal tagolt csillagot ugyan megtaláljuk még a XVIII. század keramikáján is, az erdélyi sgraffitos edényeken, de itt már határozott virág-alakot vett fel, a köríveket szabadkézzel karcolták és végeik rokailosan kunkorodnak, a csillag sugarai pedig nem egyenes, de ívelt vonalakkal állanak.²³ Ugyanígy megtaláljuk a fülön

alkalmazott plasztikus fonat továbbélését is a XVIII. században, viszont tárgyalt edényünkhöz közelebb álló megoldásban a balbeki anyagban is.²⁴ A felsorolt edények középkori anyagunk ezidőszerint legszebb, legérdekesebb darabjai s valamennyiről föltehető, hogy hazai készítmény, vannak ugyanis olyan edényeink is, melyek készítésének helyét a külföldi irodalom már a maga számára igénybevette, ezek tehát esetleg importárúnak tekinthetők, ezekről majd más alkalommal lesz szó.

A bemutatott edények között találunk olyanokat, melyeknek anyaga, alakja, díszítése a külföldi ismertekkel részben vagy teljesen megegyezik, de vannak olyanok is, melyek másutt ismeretlenek, ilyenek anyagra a sárgás-fehér cserép, alakra a szűknyakú palack, a szélesszájú bögre, a gömbtestű edény, díszítésre a vésett hengerrel, a kis vasakkal készítették. Mint láttuk, középkori keramikánk e néhány darabja rokonságot árul el részben a Nyugat, részben a Kelet hasonlókori edényeivel. A jövő kutatás feladata a kölcsönhatások megállapítása, tisztázása. Keleten e korban az agyagművéség már magas fokon állott, ennél fogva valószínű, hogy közvetlen érintkezésünk folytán annak egyes vívmányait átvéve, mi közvetítettük azokat a Nyugattal, viszont átvéve onnan esetleg amazok vívmányait, mindenestre e keveredés nálunk igen kiváló és egyéni hatásokat válthatott ki, e mellett szól már e néhány, itt most bemutatott darabunk is.

¹⁹ Sarre: Id. mű. 12. old. 33.

¹⁹ Alkalmazása ugyancsak bekarcoltan és hasonló alakú, kiöntővel ellátott, szélesszájú, 1400 cédra datált majolikakorszón Otto von Falke „Majolika” című művének 73. old. 31. ábráján látható.

²⁰ Apollo: A Journal of the Arts. 1930. XII. köt. 71. szám 335. old. V. ábra.

²¹ Heffner-Altenack és Wolf: Die Burg Tannenberg und ihre Ausgrabungen. V. tábla, C.

²² A kaszai főoltár Mária élete sorozatának az angoli ödvözlést ábrázoló képén van ilyen alakú korsó, dr. Vics Béla értelmezése szerint színei fehér alapon kék díszek.

²³ Ráth György: Az iparművészet könyve. II. kötet. 594. old. 492. ábra és Siklósy László: A magyar keramika története. 33. old. 23. ábra.

HÜLLRIGL JÓZSEF



8. Sárga, zöld öltömésű



12. Sárga, zöld, fehér öltömésű
KÖZÉPKORI MAGYAR KORSÓK
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum



9. Sárga, zöld öltömésű

IZSÓ MIKLÓS

1831—1875

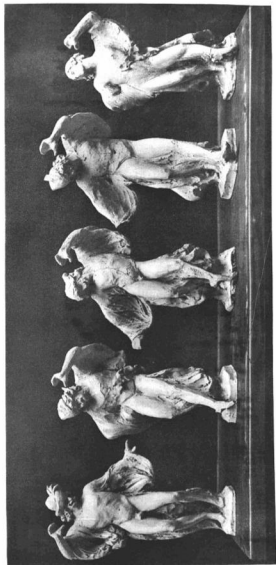
Szeptember 9-én volt száz éve annak, hogy Izsó Miklós, a legmagyarabb szobrász Disznóshorvát, felsőborsod-megyei községben, egyszerű paraszti házban a napvilágot megpillantotta. Istenáldotta tehetséggel jött a világra, de a sors nem kényeztette. Küzdés, lemondás volt legtöbbször a kenyeré és mikor eljött volna az aratás ideje, a magyar nép betegsége, a gümőkór 44 éves korában elragadta az élők sorából. Izsó már nem érthette meg a magyar művészet nagy nekilendülésének aranyéveit. Torzó maradt az oeuvreje, melyben — ha a mester életben marad — a legremekőbb darabok is bizonyára csak előhírművei lettek volna a későbbi beteljesedésnek.

A magyar építészeti a XIX. század elejének klasszicizmusa, a szobrászat a romantika, a festészet pedig a naturalizmus jegyében találta meg nemzeti kifejező nyelvét. A festészet a legkésőbbben, hogy a három közül azután a legmagyarabb virágokat hajtsa. Izsó Miklós azonban már a romantika idején jutott el a faji szellemmel telített szobrászi stílushoz. A forradalom és a szabadságharc forró levegőjében megizzott lélek nem érezhetett közösséget a kihűlt klasszicizmussal, de annál jobban kiélhette magát a népi vonásokat hangsúlyozó romantikában. Sőt a romantika Izsónál már a természettel való közvetlen kapcsolatot jelentette. Csak a plasztikai szabályokkal való számolás különbözteti meg stílusát meg egyszer a későbbi kötetlen naturalizmustól. Viszont az igazság, a faji karakter erősebb az ő alkotásaiban, mint a legtöbb későbbi, népies tárgyú naturalista szo-

borműben. Izsó minden munkáján megérzik, hogy mesterük bölcsője magyar földön ringott, hogy lelke ebből a földből sarjadt.

Szana Tamás könyvet szentelt Izsó Miklós életének, művészete méltatásának, de a mester származásának, gyermek- és ifjúéveinek pontos leírását Szemcsányi Miklósnak köszönhetjük. Az ő lelkiismeretes kutatásaiból ismerhetjük meg a mester élete első felének hiteles történetét. Tőle tudjuk meg, hogy a Sárospatakon tanuló fiatal Izsó bizony nem tartozott a szorgalmas és példás magaviseletű diákok közé és hogy semmiképpen sem született a református papi vagy tanítói hivatásra. Művészi tehetség sem ébredzik benne tünetően. A József nádor sárospataki látogatásával kapcsolatos medaillon-relief faragása csak mese, ezt Izsó öccse, József, a színész találta ki bátyjáról szóló életrajzában. József nádor nem is volt akkor Sárospatakon.

1847-ben Izsó elhagyja Patakot és Rimaszombatba megy, ahol a szomszédos Tamásfalván Jakovetz Antal kőfaragómesternél beáll legénynek. Itt éri a szabadságharc híre és nyomban fölcsap katonának. Petőfi gyűjtőhatású költeményei, honfiúi lelkesedésének ellenállhatatlan tüze az ő lelkének zsaratnokát is fölcsította. Számos ütközetben vesz részt, majd a nemzeti küzdelem tragikus befejezése után bujdosni kénytelen. Később újból visszakerül Jakovetzhez Rimaszombat mellé, de ekkor ugyanott Ferenczy Istvánnál is dolgozik. Az első magyar szobrász akkor már zátonyra jutott pályájának epilógusát élte Rimaszombatban. A nemzet csalo-



IZSO MIKLÓS: TANCOLO PARASZTOK. Terracották. 42-44. évek vége
Szépművészeti Múzeum

dott Ferenczyben, midőn zseninek tette meg, de ő is csalódott a nemzetben, midőn a művészetének kijáró támogatást várta tőle. Ferenczynek nem volt az a szobrászi készsége és művészi látóköre, hogy a fiatal Izsónak megadhassa a szükséges tanácsokat és hogy megfelelő biztossá lehessen. De dicsőítő bizonyítványt adott neki, mellyel ifjú pályatársa Bécsbe mehetett. Izsó itt Meixner-nél és Gassernél dolgozik, majd a bécsi magyar technikusok jóvoltából Münchenben, a képzőművészeti akadémián tökéletesíti tudását. A Bécsben tanuló magyar technikusok krajcáros egyesületet alapítottak, melynek feladata a magyar tehetségek, a magyar közművelődési célok támogatása. Az egyesület élén néhai Szily Kálmán, a későbbi műegyetemi professzor és Akadémiánk főtitkára, majd főkönyvtárosa állott. Ő karolta föl példátlan lelkeséggel és önzetlenséggel Izsó sorsát. Indítványára a krajcáros egyesület két évre havi ötven forintot szavazott meg a küzködő fiatal szobrász számára. Izsó halás is volt ezért Szilynek. Hozzáintézett leveleiben lelkiismeretesen számol be mindig haladásáról. És Münchenben valóban eredeti szobrászegyéniséggé érik az egykori kőfaragólegény. Itt mintázza Izsó első magyar genre-szobrát, a „Furulyázó pásztor“-t, melyből több példány készült és 1862-ben itt faragja márványból első mesterművét, a „Búsuló juhász“-t.

Érdekes véletlen, hogy a magyar szobrászatnak ez a jellemző remeke szintén idegenben és pedig ugyanabban a városban születik meg, mint Szinyei Merse Pál „Majális“-a. Pedig Izsó ezzel az alkotással teremtette meg a magyar genreszobrászatot. Kitűnően sikerült neki a magyar paraszti alak szobrászi megfogalmazása. Izsó úgy állította elénk a magyar pusztá emberét, hogy annak faji romantikája tiszta plasztikai nyelven jusson kifejezésre. Látszik, hogy megtanulta a szobrászat lényegét, az emberi alak szerves és világos fölépítésének szabályait. A nagy technikai tudással, anyagszerűen, roppant gondal mintázott öltözék alatt jól jut kifeje-

zésre a test szerkezete. Az idahegyi pásztorok is így állhattak klasszikus meztelenségükben, mint ez a kissé melancholikus, gatyás magyar legény. Ahogyan botjára támaszkodik, ezzel nemcsak az állás kontraposztja lesz határozottabb, hanem az alak faji karaktere is erősebb hangsúlyt nyer. Feje a Mányoky-féle festmény II. Rákóczi Ferencét juttatja eszünkbe. Szép, tipikus magyar arc.

Kétségtelen, hogy a harvanas években uralkodó romantikus szellem jobban kedvezett a nemzeti vonások érzetetésének, mint a Ferenczy Istvánt átható klasszicizálás, azonban Izsó „Búsuló juhász“-nak éppen az a nagy értéke, hogy a klasszikus szobrászat tanulságai sem hiányoznak belőle, csak megteltek sajátos, új tartalommal. Látszik, hogy Izsónál tehetség és készség már ekkor is egyensúlyban volt egymással. Bármennyire ösztönösen és erőteljesen merítet fajtájának eredetiségéből, érzésének, művészi élményének hangsúlyozása nem robbantotta szét a plasztikai fölépítés szabályai által meghatározott kereteket. A „Búsuló juhász“-szal megszületett az első XIX. századi magyar szobrászati mestermű. A szobrot eredetileg Gschwindt J. rendelte meg budapesti kertje számára, de később egy pör következtében nagylelkűen a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta, ahonnan a Szépművészeti Múzeumba került.

A „Búsuló juhász“ után Izsó egy sor magyar genre-alakot mintázott, köztük a „Fonóházi jelenet“ című kedves csoportot. Bár ebben az alkotásban is megnyilvánul Izsó szobrászi készsége, azonban a novellisztikus jelenetet nem tudta plasztikai tömörséggel megfogalmazni, az ábrázolást stílusossá nem isíteni. Annál több zsenialitás jut kifejezésre a táncoló parasztokat megörökítő, égetett agyagszobrocákban. Örök vesztesége a magyar szobrászatnak, hogy Izsónak nem volt alkalma ezeket a kis terracotta tanulmányokat nagy méretben megvalósítani. Mindegyik figura lelkileg-testileg jellemzi a magyar faj karakterét. De a sok táncoló, vi-

gadó alak nemcsak régi romantikát fejez ki, hanem a szobrászat különleges problémáival is sikerrrel mérkőzik. Olyan mozgástanulmányok merülnek föl bennük, mint aminők a francia Carpeaux-t is izgatták. Milyen kár, hogy nem gondoltak Izsóra, midőn a pesti Vigadó táncoló alakjainak, a szobroknak és a domborműveknek mintázására sor került. Izsó lett volna leginkább hivatva arra, hogy a magyar romantikus építészet legnagyobbserű vallomását plasztikai díszekkel faji szempontból még jellemzőbbé, teljesebbé tegye. Ahogyan Carpeaux ékesítette a párizsi Operaház homlokzatát a *Tánc* mozgalmas csoportjával, úgy vonulathatta volna föl Izsó a pesti Vigadó palotáján a magyar vígasság karakterisztikus, szobrászilag is érett alakjait. Sajnos erre sem ott, sem másutt nem nyílt neki alkalm. A Szépművészeti Múzeum szobrászati gyűjteményének vitrinájában lévő kis tanulmányok azonban így is kitűnő bizonyítékai Izsó magyar lélekből fakadt, ösztönösen tiszta szobrászi gondolkodásának.

Izsó 1862-ben visszatért Budapestre telve reménnyel, azonban nagyobb, monumentális feladat megoldása nem jutott neki osztályrészül. Helyette egy sor arcképet mintázott magyar írókról, színészekről. Nem egy közülük igen kiváló munka. Különösen *Bernáth Gáspár* és *Tóth József* fejei tanuskodnak arról, hogy Izsó minő mestere volt a lélekábrázolásnak. Nagyszerűen hangsúlyozza a jelentős formákat, de a részleteket is gondosan megmintázza. A hú naturalizmust szobrászi összefoglalás teszi értékessé. Nemes fölfogását legjelesebb női feje, *Egressy Etelka* képmása is híven bizonyítja. Báro Eötvös József kultuszminiszter jóvoltából Izsó később történeti arcképeket is mintázott, de ezekben a közvetlen természetűséget romantikus hangulatú szellem váltotta föl. E szobrok méltó társai azoknak a szép magyar fejeknek, amelyeket Madarász Viktor vásznain láthatunk. A legmarkánsabb, a legtipikusabb közöttük Zrinyi Miklósnak, a költőnek arc-

mása. Mindezek az arcképszobrok az Ernst-Múzeum számottevő magyar értékei közé tartoznak.

Izsónak, sajnos, nem ment jól a sora Budapesten. A kiegyezés alatti években még nem nőttek meg annyira a művészeti szükségletek, hogy az ő nagy talentumát méltóan foglalkoztathatták volna. Egyideig azért kénytelen volt Bécsben, kisebb tehetségű kollégája műtermében, Vay Miklós bárónál segédként dolgozni, akinek szobrai faragta kőbe, márványba. Nagy gyakorlata volt ebben, hiszen Jakovetznél annak idején jól megtanulta ezt a mesterséget. De így öntudatlanul magáévá tette a közsobrászat stíluszabályait is. Ezek a szabályok érvényesülnek azután emléksobroin, bennük találhatjuk a legnagyobb értékeiket. Izsó emléksobroin a részletek sohasem szorítják háttérbe a plasztikai főgondolat tiszta érvényesülését, a megörökítendő alak mindig tömören, formákban határozottan áll előttünk. A test egyensúlya éppoly biztos alapokon áll, mint amilyen meggyőző a lélek kifejezése.

Bár Izsó joggal elvárhatta volna, hogy az emléksobrok emelésénél kivételes tehetségét elsősorban engedjék érvényesülni, mégsem alkothatott annyit, amennyit megérdemelt volna. Széchenyi István szobrának pályázatán kétségtelenül az ő mintája volt a legkiválóbb, de mégsem ő lett az emek-szobor mestere. Helyette a debreceni *Csokonai Vitéz Mihály*-szoborral kellett megelégednie, ezt a feladatot is azonban nagy lelkesedéssel oldotta meg. A *Csikóbőrös kulacs* költőjének szilaj, magyar lelkülete éppoly közelállott Izsó hasonírásvá temperamentumához, mint Petőfi szenvedélyes zsenije. A debreceni bronzszobor hú kifejezője a nagyszerű magyar lírikusnak, noha az alak beállítása a lábak mögött lévő tömör fatörzssel, szőlőtőkével inkább márványnak felelne meg, mint a levegősebb mintázást, szabadabb körvonalakot kívánó ércnek.

Csokonai után a budapesti *Petőfi*-szobor következett volna, de ezt már nem fejezhette be, mint ahogyan a

szegedi *Dugonics*-szobrot sem. Éppúgy csak vázlat maradt *Bem tábornok* emlékszobra, melyre szintén megbízást kapott. A Petőfi- és Dugonich-szobor számára több mintát készített, azonban a Huszár Adolf által befejezett két szobor közül csak az Etelka írójának elmerengő bronzalakja nevezhető szinte teljesen mesterünk alkotásának. A Dunaparton álló budapesti Petőfi-szobor mintáján Huszár Adolf már lényeges változtatásokat hajtott végre. Báró Eötvös Józsefnek, a mester jótetvéjének emlékszobrát is Izsó szerette volna megalkotni, de a filozófus-költő és államférfi szobrának pályázatán nagy keserűségére háttérbe szorult munkájával. Monumentális alkotásnak nevezhető még a Magyar Tudományos Akadémia palotáját díszítő néhány alakja és dekoratív szobra, melyeket még a hatvanas évek első felében faragott.

Bár a sok sikertelenség és kisgyermekének halála Izsó életének utolsó éveit is elkésérítette, az ország és a művészeti ügyek föllendülésével ezek az évek mégis meghozták Izsó sorsának jobbrafordulását. 1870-ben a reáltanoda, majd a mintarajziskola tanára lett. Szóval ettől kezdve volt biztos kérése, sőt kivételes tehetségének megfelelő hivatása. Most bonthatta volna ki teljesen talentumának szárnyait. Sajnos, a végzet másképp határozott. Izsó 1875-ben meghalt a nélkül, hogy igazán nagyszabású feladathoz juthatott volna. Azonban ennek ellenére is egyike a magyar szobrászat legnagyobb alakjainak. Sőt a legkarakterisztikusabb magyar szobrász. Ő teremtetette meg a magyar plasztikai stílust, amely azóta sem fejlődött tovább faji szempontból. Születésének századik évfordulója alkalmából igaz megbecsüléssel emlékezünk róla.

YBL ERVIN

Hazánkban a gobelinszövésnek nincs tradíciója, noha már Zsigmond király kísérletezett francia szövőmesterek betelepítésével. E szövőmesterek Budán működtek, azonban munkásságuk nem tudott gyökeret verni a magyar talajban.¹ Ha a későbbi századokban nem is találkozzunk itthon ily mesterekkel, tudunk a gobelinszövésnek magyar kedvelőiről. A dekoratív művészet e pompás faja a XVI. és XVII. században nem egy példányban volt képviselve erdélyi fejedelmink és főuraink kastélyaiban. Az egykori elszámolások megemlékeznek amateur gyűjtőkről, akik nagy összegeket fizettek ki „kárpitok felvonásáért”. Oláh Miklós hercegprímás 1562-ben kelt végrendeletéből megállapíthatjuk, hogy 25—30 darab faliszőnyeg lehetett birtokában, nagyrészüket flamand gobelin.

A XIX. század ipusztériális kultúrája az iparművészetet gyári iparrá alakította, a könnyen előállítható olcsó szőnyeg és a papírtapéta teljesen kiszorította az amúgy is arisztokratikus ízlést szolgáló faldekorációt. Már a XVIII. század végén uralkodó klasszicizmus annyira aláásta a gobelin népszerűségét, hogy az összes gyárak — a párizsi és beauvaisi kivételével — kénytelenek voltak kapuikat bezárni. A klasszicista ízlés oly nagymértékben gobelin-ellenes volt, hogy a kastélyok tulajdonosai évszázados kincseiket árverésre bocsátották, csak hogy szabaduljanak tőlük. A romantika is kiélte magát, a nélkül, hogy az iparművészetben egyéni, stílusalkotó tendenciára

törekedett volna. A kor esztetikája érzéketlen a gobelin iránt és ennek az érzéketlenségnek okát az architektónikus érzék hanyatlásában kell keresnünk.

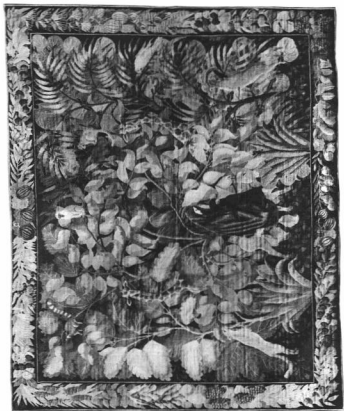
Ebből a pangásból a XIX. század képzőművészeti forradalma rázta fel a művészetet és iparművészetet. Franciaországban *Barbizon*, majd az *impresszionisták* nevéhez fűződik ez a mozgalom. Angliában *Turner* és az amerikai *Whistler* modern természetlátása és velük ellentétes, komponáló *Preraphaelite Brotherhood*, Németországban a Jugend-stílus képviselői forradalmi irányokat. Ennek a művészi forradalomnak több magyar hajléka van. Az egyik *Nagybánya*, a másik *Rippl-Rónai* művészete, a harmadik az iparművészet terén értékes eredményeket elért magyar *praerafaeliták* törekvései, hogy többet ne említsünk.

Ezeknek az új stílusra törekvő irányoknak irodalmi hangszórója *Ruskin*, aki a művészettől őszinteséget, anyagszerűséget és a szociális törekvésekhez való igazodást kívánta. *Ruskin* hatására művészeink megpróbálták az iparművészetet, a XIX. század mostoha gyermekét felkarolni és rehabilitálni. A gépiar helyébe vissza akarták állítani a műhelyi kézimunkát. Hivatott egyének kezébe adni az iparművészetet, megszüntetni a nagyipari termelés következményéül beállott sablonosságot és a technikai anyagszerűtlenségeket. Az emberi élet minden vonatkozásába bele lehet és kell vinni a művészetet. *Rippl-Rónai* az iparművészet minden ágában akarta érvényesíteni ezeket az elveket. *Andrássy Tivadar*

¹ V. ö. *Magyar Művészet* II. évf. (1926) 7. sz. Csányi Károly írásai: Gobelin kiállítás az Iparművészeti Múzeumban.



FERENCZY NOEMI: A TEREMTÉS. 1913
Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum tulajdona



FERENCZY NOÉMÉ: A MENEKÜLÉS EGYIPTOMBA. 1915—16
Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum tulajdona

gróf számára bútorokat tervezett, az Ernst-Múzeum részére üvegablakot, falszőnyeget és ily tervei is fenmaradtak, amikhez az impulzust nagy francia szobrászbarátja, *Aristide Maillo* adta. E romantikus, irodalmi felángolásból született gobelinek azonban csak epizódikus próbálkozások maradtak a gobelinszövés történetében.

Az igazi úttörők értékes munkáját nálunk a *Kőrösfői Krisch Aladár* és *Nagy Sándorék* vezetése alatt álló gödöllői iskola végezte el. Az anyag intenzív művészi megmunkálását jelentette és jelenti ez a műhely, azért közelítette meg jobban a célt. A gödöllői műhelyből kikerült gobelinek részben a praerafaelita irány érzelmes, szubtilis hangulatait, részben mesejellegű magyar ornamentikával kombinált síkdekorációs stílus bélyegét viselik.

A gobelinszövés történetileg két nagy korszakra lehetne osztani. Az első tartana a XVIII. század végéig. A XIX. század a kisjelentőségű korbeli tervek kivitelezése mellett, újra átéli a gobelin régi stílusait. A manufacture régi mesterek kartonjait teszi a szövőszék mögé és raffiniált technikával szövi meg a klasszikus kartonokat. A gobelin, mint említettük, évszázadokon keresztül a történeti felső tízezer művészete volt, és létezését kifinomult ízlésű mecenások bőkezűsége biztosította. A pápák, császárok, királyok és főurak a megrendelők, akik nem sajnálták a pénzt, hogy koruk leghíresebb művészeivel tervezessék és a legjobb műhellyel szövessék meg palotáik faldíszét. Kialakult a díszgobelin típusa. A mai kor vasbetonházainak egyszerű célszerűséggel épített szobái el sem bírják egy ilyen arannyal, ezüsttel gazdagon átszőtt gobelin dekoratív súlyát. Ha itt-ott helyet kap a középosztály lakásában, a dekoratív függőkép szerepét tölti be. Dekoratív színes folt a síma falon, melynek olykor témája is lehet. A modern művészi ízlés a világháború, forradalmak és a technikai eredmények eredőj alakították ki és kapcsolták át új hullámhosszra. Ezt az összetett, új ízlést nem

lehet a régi stílusok formanyelvének föllevenítésével táplálni. *Ferenczy Noémi* megtalálta a modern gobelin formanyelvét s művészete remélhetőleg hozzájárul majd a haldokló műfaj iránt való érdeklődés föllendítéséhez. Őntudatlanul is nagy misziót teljesített, mikor művészi mondanivalója kivetítő eszközéül nem az ecsethez vagy vésőhöz nyult, hanem a szövés megkötött technikáját választotta.

A *Ferenczy* név négy értékes egyéniséget jelent a modern magyar művészetben. Az apa, *Ferenczy Károly*, a nagybányaiak vezető mestere; gyermekei: *Ferenczy Béni*, a kiváló szobrász, *Valér*, a talentumos festő-grafikus és *Noémi*, aki kitűnő színérzékkal gobelint szö. Önként adódnék az a föltevés, hogy művészi nevelését atyjától kapta volna. Nem. *Ferenczy Noémi* autodidakta; rajzolni, festeni sosem tanult és vallja, hogy egyedüli tanítómesterei a múzeumok voltak, amelyeket buzgón látogatott és látogat ma is. Mégis művészi szemlélete atyja új szín- és vonalharmoniókat látó festészetében gyökerezik. München, Firenze után 1912-ben kiment Párizsba s múzeumlátogatásai során a Musée des Arts Décoratifs gotikus gobelinjei betetőzték érdeklődését e dekoratív műfaj iránt. Bejárt a Manufacture des Gobelins-be és szőni tanult. Az egyszerű XIII. századi kisműhelyből kinőtt nagystílusú állami műhely ekkor technikailag tökéletes gobelineket állított elő. Naturalisztikus tendencia uralkodott a műhelyben, amely kimerült olajfestmények szolgái kopizálásában. A technikai bravúr már nem eszköz volt, hanem uralkodó cél. Annyira, hogy átlépték a szövés természetes területét és gobelinjeik festőivé, anyagszerűlenné váltak. *Ferenczy Noémi* művészi ízlését nem elégitették ki a rendelkezésre álló kartonok. Megpróbált ő maga készíteni tervek s mivel ekkor már teljesen ura volt a technikának, jól ismerte a színes szál lehetőségeit, az anyagon keresztül kereste az utat a kifejezéshez. 1913-ban készülnek első gobelinjei, melyeket már saját

maga tervez és saját maga szö. Majdnem példátlan jelenség a gobelinszövés történetében, hogy tervező és kivitelező munkája egy személyben összpontosuljon. Egy-egy középkori gobelinen néha egész családok dolgoztak. És míg a szövészekig eljut a terv, addig is legalább két ember kezén kell hogy megforduljon. A festő és a szövő között áll az úgynevezett cartonnier, aki a festő vázlatát áttranszponálja, áthangszereli a szövészekre. Már az 1667-ben államosított párizsi műhely is intenzívebb kapcsolatot akart teremteni tervező és kivitelező között. A főigazgatói tisztséget Colbert *Lebrun* kezébe adja és előírja, hogy kötelessége rajzokat szállítani és azok gondos kivitelére személyesen felügyelni. A mai Németországban és Ausztriában működő szövőműhelyek is egész sereg tervezőművészt foglalkoztatnak.

Ferenczy Noémi vázlatában is a textil nyelvén gondolkodik. Oeuvre-jét három csoportra lehet osztani. Az egyes időszakok közt a határvonalat nem lehet éles, határozott kontúrral meghúzni; bizonytalan próbálkozásokon jelenik meg először az, ami csak egy idő múlva válik tudatos érzéssé.

Első időszakának két kimagasló műve, a *Teremtés* és *Menekülés Egyiptomba*, biblikus tárgyúak. A bibliai tárgyat középkori felfogásban hozza elénk. A *Teremtést* kilenc egyenlő nagyságú mezőre beosztott, egymástól vörös vonallal elválasztott jelenetben mutatja be. Az olasz korai quattrocento naiv elbeszélő hangját üti meg az egyiptomi *Menekülést* ábrázoló gobelinen. Vallásos gyöngédséggel állítja be Mária törekény, gotikus redőkbe burkolt alakját. Mária szubtilis mozdulatában, mellyel a gyermek Jézust karján tartja, a szent anyaságot fraangelicoi áhítatos magaslatra emeli. A tulajdonképpeni témát, a menekülést nem hangsúlyozza, sőt első pillanatra az őserdő gazdag környezetében az epizóddá válik, mégis azáltal, hogy szimmetriailag a középre tette Mária számaron ülő alakját, a dekoratív és figurális elemek kiegyensúlyozzák egy-

mást. A halvány színskálájú környezetből Mária vörös köpenye erős akkorddal válik ki, s e vörös szín expresszív mélysége is kiemeli a témát. A buja növényzetű háttér stilizált megfogalmazása a XVI. század tisztá növényi ornamentumokból álló verdüreire emlékeztet. A lágy moll-akkordba csendülő színharmónia, a figurális rész gyöngéd kézzel való megstilizálása és a környező tér hangulatos ornamentikája egy lírai poéta lelki beállítottságára vallanak.

A következő periódusban készült *Harangvirágok*, *Növérké*, *Pihenők* nem biblikus tárgyúak. A természet és az etikai emelkedettség mellett való valóságok ezek. A harangvirágok alatt térdreboruló emberi figurában kifejezi az ember kicsiségét a végtelen természettel szemben. A térdeplő alak passzívításában van valami az extázis elragadtatásából. Szinte érezzük az üde harangvirágok kelyheiből áradó tavaszi illatot, mely elbűvöli az embert. Ötletes és eredeti itt a keret megoldása. A keret nem alkot szigorúan elkülönített lezárást, hanem szervesen függ össze a belső tartalommal. A keret gyökérszerű fonott ágai logikusan nőnek ki a tavaszi virágokból. A keret *Ferenczy Noéminé* az architektónikus feladaton kívül mindig hangulati kísérője és kiegészítője a tartalomnak. Nem bontja meg az ábrázolás egységét; a keret és kép szerves kapcsolata a művészi élmény intenzív voltát szolgálja.

Ugyanezt az életörömet fejezi ki az 1928-ban készült *Napraforgók* című gobelinen. Optimista, ember-szerető, nemes érzéseikben hívó, a *Testvérek* ábrázolásában. A környező stilizált falevelek és ágak egymásba fonódása, hangulati aláfestője a lelki testvériségnek. A kompozíció közepén ülő, egymás kezét fogó testvérpár körül elhelyezett emberi figurákban a különböző lelki állapotok, érzelmek allegoriáit látom.

A *Kertészkedők* és *Favágó* c. művei földszeregetének poetikus virágai. Ezekben inkább komponáló, mint dekora-

tív. Alakjai megnőnek s már nem viselkednek olyan passzívan, mint előbbi művein. Itt nem a természetben elcsodálkozó, szubtilis lelkű embert akarja bemutatni, hanem azt az embertípust, amelyik már meghódította a természetet. Ezek a gobelinek epikusabb jelleggel bírnak, mint az első időszak lírai hangulatú alkotásai.

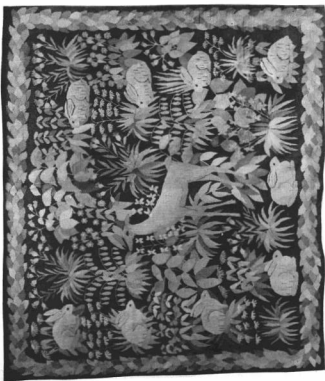
Még inkább monumentális és komponáló a *Magvető*, *Kaszás ember*, *Parasztasszony*, *Favágó harkállyal*, *Szöllőmunkásnő* című gobelinjein, melyeket a témakör egysége folytán, összefüggő sorozatnak foghatunk fel. Az egyszerű kézműves, a földdel foglalkozó, a földből élő munkás érdekli ebben az időszakban Ferenczy Noémit. A kisember apoteozisai ezek a gobelinek. Ferenczy Noémi nagy kontúrokkal fogja össze itt a jellemzőt, a részleteket pedig elhanyagolja. Színskálája is leegyszerűsödik, a természetből kiemelt lokálszíneket fokozza föl a mondanivaló kimélyítése érdekében. Rendkívül kevés eszközzel dolgozik és ebben a színben és formában való szintetikus primitívságban van valami az ökeresztény mozaikok szellemi örökségéből.

Ferenczy Noémi művészete megmutatta, hogy sohasem kell a gobelinhez a festőművészet eszközeit igénybevenni. A gobelin monumentális művészet, míg a festészetnek illuzionisztikus feladata is van. A gobelin síkművészet, melynek anyagadta belső törvényszerűségei különböznek a festői eszközökétől. Egyetemes fejlődése folyamán sokszor kért kölcsön és használta fel a festészet eredményeit, de igazi klasszikus korszakai akkor következtek el, mikor monumentális és stilizált formanyelvet tudott alkotni magának. Ferenczy Noémit, ha olykor a múltba tekint is vissza, mindig csak a klasszikus korok inspirálták (*Teremtés*, *Őz nyulakkal*, *Nő madarakkal*). A gobelin eszközei kizárólag a vonal és szín; az alakok nem a térben, hanem a síkon élnek, nincsenek átvágások, és az ábrázolás-

ban a körvonalak dominálnak. Számolni kell a színek térképző tulajdonságával és a dekorativitás érdekében megfelelően redukálni kell őket. A szövés színfoltok szerint történik, vagyis a szövőszéken nem vezetnek végig egy sort, hanem csak addig, míg az illető színes felület megkívánja; tehát tulajdonképpen mozaikszerűen színfoltokból épül fel egy gobelin. Monumentális-dekoratív szempontból vonalban és színben a jellemzőt kell összefogni és aláhúzza kihangsúlyozni.

Egyes esztétikusok Ferenczy Noémit a modern művészetben a képzőművészek csoportjába helyezik. 1924-ben Bécsben a modern művészeknek a Sezessio-épületben rendezett nemzetközi tárlatán egyedül képviseli a modern magyar képzőművészetet. Valóban művészetének különleges volta folytán a képzőművészek közé lehet számítani. De az értékmegállapításnál hozzá kell tenni, hogy egy iparművészeti műfajon vált azzá. A gobelin a képző- és iparművészet határmezsgyéjén áll: önálló műfaj, önmagáért való művészet. Örölnünk kell, hogy a természetes kísérletezés után, egy igazi művészlélek belső intuíciója megtalálta azt a modern, minden várakozást kielégítő kifejezési formát, melyben a XX. század ornamentális művészetét ünnepelhetjük. Ne akarjuk tehát az ő művészeti megnyilatkozásának eredményeit kizárólag a képzőművészet lapjain elkönyvelni. Ferenczy Noémi sohasem tanult sem festeni, sem rajzolni; először a technikával ismerkedett meg és előkészítő rajzait a szövés adta lehetőségeknek rendelte alá. Az anyagban él, az anyagban gondolkodik. Annnyira, hogy egy naturalista stúdiumokon végigjáró, akadémikus iskola rajzának, kompozíciói üde primitívségének csak hátrányára lettek volna. Ösztönös művész Ferenczy Noémi, aki belső intuícióval megtalálta a gobelinen keresztül és gobelinművészetét a nagy művészetekkel egyenlő szintre emelte.

DUTKA MÁRIA



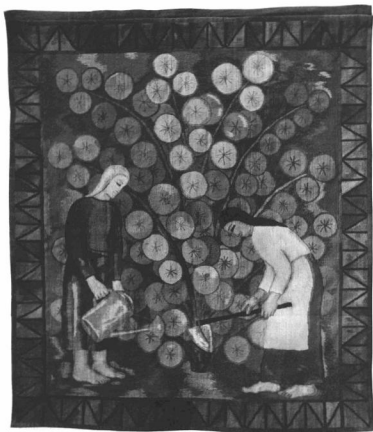
FERENCZY NOEMI: OZ NYULAKKAL, 1914
Biro Kósser Adolf ír tulajdona, Budapest



FERENCZY NOEMI: HARANGVIRÁGOK. 1920
Magántulajdon Oslóban



FERENCZY NOÉMI: A NŐVÉREK. 1921



FERENCZY NOEMI: KERTÉSZKEDŐK, 1924
Dr. Kurt Heidemeister úr tulajdona Königsbergben



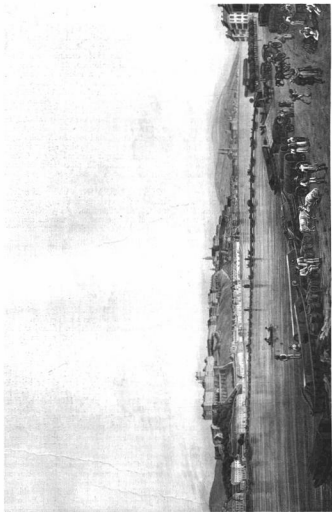
FERENCZY NOEMI: PIHENŐK. 1926—27
Dr. Tolnai Viktor és tulajdona Bécsben



JASCHKE FERENC: A BUDAI VÁR LÁTKÉPE A MARGITSZIGETRŐL. 1825
A székesfővárosi múzeum új szerzeménye



JASCHKE FERENC: ÓBUDA LÁTKÉPE A MARGITSZIGETRŐL. 1825
A székesfővárosi múzeum új szerzeménye



JASCHKE FERENC : BUDA LÁTKÉPE, 1828. Gössche
A székelyvárosi mizeum új szerzeménye

IN MEMORIAM

KOBER LEO. Idegenben, New Yorkban halt meg szeptember 18-án Kober Leó festőművész, négy ország élelapjainak kedvelt rajzolója. Legutóbb, mintegy tíz év óta, a New York Times és a World hozta szaporán rajzait, azelőtt többféle berlini lap, még előbb a párizsi Rire és Assiette au Beurre és éveken át valamennyi budapesti élelap. Ezeket a rajzokat erősen kiélezett szatíra jellemezte, előadásukat pedig szokatlanul nagy készség, amely egyformán rendelkezésére állott a ceruza, rajztoll, gouache és tusz-esetrajzban. Igazi újságíró-vérmérsékű rajzoló volt, aki csak úgy ontotta magából az ötleteket. Mindenütt, ahol megfordult, rögtön rátalált az élet helyi különlegességeire, a párizsi nőt és a vaskos német kritikust, a sznobot és bohémet a maga sajátosságában formálta át gúnyolódásra mindig kész ecsetje. Ezek az esetrajzok, amelyekhez gyakran segítségül vette a szín elemét is, művészetének legjellemzőbb darabjai, de nem az egyetlen formája munkálkodásának, mert becsúgya a képalkotás felé is terelte, amelyben azonban már lelki alkatánál fogva sem arathatott annyi sikert, mint maliciózus grafikájában.

Kober Leó Brünben született 1876 október 24-én, de már gyermekkorában hozzánk került. Első művészeti tanulmányainak színhelye Bécs, 1896—1899-ig Münchenben tanult. Először 1903-ban mutatkozott be nálunk jellegzetes grafikájával (ceruza, toll, tempera, kőrajz). Ezután Párizsban élt s ott készült újdonságaiból gyűjteményes kiállítást rendezett Könyves Kálmán szalonjában 1907-ben (szatirikus rajzok, könyvborítékok, falragaszok). Ugyanott megjelent egy gyűjtemény-nyel 1911-ben, ekkor már olajfestmények egész sora tarkította kiállítását: kisvárosi részletek, berlini utcaképek, arckép, tájak stb. A világháborúban hadifestő volt, ott készült munkáit megint a Könyves Kálmán mutatta be 1916-ban. A háború után a szomorúvá szűrküld Európában nem találta helyét, kivándorolt tehát 1921-ben New Yorkba. A sors úgy akarta, hogy ide-oda vándorló művész-életének ez legyen az utolsó állomása. Emlékét számszámra reprodukált rajzain kívül pesti barátai őrzik meg nálunk s az a három műve („Perspektívák”, „Orosz fogoly”, „Az ápolónő”), amelyeket a székesfőváros szerzett meg gyűjteményei számára.

SZÓCSNÉ SZILÁGYI PIROSKA. Október 28-án meghalt Budapesten kisaconai Szócs

Jenőné Szilágyi Piroška festőművész nője életén, 42 éves korában. Ritkán szerepelt a nyilvánosság előtt; emlékezőnk néhány művére, amelyeket 1911. decemberében állított ki a Nemzeti Szalónban, az egyik egy Kati című olajfestmény, a másik: Pandora, tollrajz, a harmadik a Hajnal című akvarell. Legutoljára, ha nem tévedünk, 1927-ben jelent meg egy virág-csendéletével a Nemzeti Szalónban. A művész nő Kolozsvárott született 1889. augusztus 9-én, ott tanult rajzolni, festeni Veress Zoltán útmutatása mellett, azután Londonba ment, ahol folytatta tanulmányait, mindezeket a tanulmányokat együtt folytatta vele húga, Margit festőművész. Október 30-án helyezték örök pihenőre a farkasréti temetőben.

GLATTER ÁRMIN. A budapesti művész-társadalom kedvelt és tevékeny tagot vesztett Glatter Árminban, aki október 29-én hunyt el Budapesten. Mint művész szerényen megvonult ama keretek körében, amelyeket tehetsége kiszabott, mint a művész-társadalom tagja önzetlenül munkálkodott közre a Nemzeti Szalón, később a Fészek művészklub alapításában. Egyben szorgalmas kiállítója is volt tárlatainknak, amelyeken táj- és arcképekkel jelent meg, közbe-közbe kiállítva valamely kisebb méretű életképet is, amely a kor ízlése szerint anekdotikusan kiélezve mutatott be egy „Leselkedőt”, egy szobalányt, egy cigarettázó hölgyet s más efféle.

Glatter Ármin Szepsiben (Abauj m.) született (saját adatai szerint, s nem Kassán vagy Kecskeméten, mint ahogy a legtöbb életrajzában olvasható), 1861. április 24-én. A miskolci gimnázium elvégzése után jogot tanult előbb Bécsben, majd Kassán. 1882-ben elhatározta, hogy festő lesz, ekkor beiratkozott a Mintarajziskolába, 1883-ban Lotzhoz került, 1886-ban pedig Münchenbe, Hackl osztályába. Azután rövid időn át Budapesten festett s 1888-tól fogva itt ki is állított. Egy évvel utóbb Párizsba telepedett s ott dolgozott egy esztendőn át. Közben utazott is. Budapesten megtelepedve, 1897-ben festőiskolát nyitott, amelyet főképp hölgyek látogattak. Csöndes visszavonultságban dolgozott s öröme most már inkább abban telt, hogy láthatta nagytehetségű Gyula fiának híres festővé fejlődését. Annál súlyosabb csapást mért rá fia öngyilkossága. Az utóbbi időben súlyos májbjai gyötörte s az ezzel kapcsolatos szívgyöngöcség vetett véget életének.

MŰVÉSZETI ÉLET

MŰVÉSZIES KÖNYVEK VERSENGÉSE PÁRIZSBAN. A vad harsogás, mely a gyarmati kiállítás felől süvített, mire a Champs Elysées-re ért, elhalkult. A Petit Palais-ban könyveket állítottak ki a különféle nemzetek luxuskönyveiből. Itt csend volt: a hűvös, szellős termeken a betűk fenséges csendje ült. Nem a részvétlenség, a temető csendje. Ezerszáma zárandókoltak ide franciák és idegenek a nyáron, de az a néma figyelem, amivel az intellektus hódol a finom könyvnek, öntudatos figyelmet parancsol. Sehol annyi hívője, szeretője és titkos imádója a szép könyveknek, mint Párizsban. Egészen méltó szintér volt tehát a nemzetközi könyvolympiád számára a franciák fővárosa. Négy évvel ezelőtt Lipcsében: rózsakertbe, üveges, ezüstös, fémcsőves boxokba helyezték a könyvművészet nemzetközi anyagát. Az egy nagy kultúrhangulat kifejezése volt a nyomtatott betűk világában. A franciák hűvösebbek és tartózkodóak. A keret itt síma, dísztelen falak, kongó folyosók, egyszerű barnára pácolt és üveglappal fedett asztalok. De kicsoda gazdagság, kincs, színpompa e szegényes trezorokban!

Altalánosságban: a könyv kultúrája nagy irányváltáson esik át. A szép képeskönyv ritka és drága madár, egyre inkább műtárgy lesz. Az amatőrkönyv, a szától négyszáz példányig terjedő, aláírás, számozás, felhajtott árak mellett vásárolható bibliofil könyv veszi át a vezérszólamot. A franciák ütik meg a hangját. A művész szuverén ura a könyvnek. A nyomdász csak engedelmes szolgája. A szövegíró éppen csak eszköze. De a francia könyvművészek várásos hatalma előtt a néző hódolattal áll meg. Csodálatos rajztudás, kápráztató színek, a papír, a szöveg, az egész együttes úszik a gazdagságban. Nincs régi s nincs modern klasszikus, akit a francia könyvkiadók az utolsó tíz évben „színre” ne hoztak volna e reinhardti rendezésben. Moliérétől Valéryig, Maupassantól Proustig, Virgiltől Casanováig minden s mindenki. A veszélyes szerelmek, a fenséges ódák, az ólomkarikás üvegablakú várkastélyok, a spanyol toréadorok vérengzései, — mindez csak matéria a könyvművész számára. Rálehel a merített papírra s a könyv tartalma átszellemül. Az Ezeregyéjszákától Robinsonig minden átértékelődik. Lafontaine úgy jelenik meg, mint egy mai történetíró. Laurencin Marie, a festőnő verseket ír a pikantéria kedvéért. Viszont a nagy költőnő, Comtesse de Noailles, mint kiderül, maga is temet illusztrálni. Egy hatalmas tündérest, vidám átváltozásokkal és komoly fantómokkal, — így hat a francia csoport.

Ezzel a szertelen individualitással szemben áll a német figyelem. Kevés, de jól megválogatott anyag. Itt még a tipografus az úr. A régi jó Pressé, Offenbach-, Juniperus-, Rupprecht-, Cranach-nyomdák. A tisztá, szent tükör, a remekül-metszett betűk, a rusznista kegyelet, a modernül szájkás, fametszet-hangulatú illusztrációk. A leipzig-i könyvvakadémia, s tanárainak nagy kultúrája itt még nem engedi áttörni a sík és a könyvarchitektúra kereteit. Itt még a halhatatlanság jegyében készülnek a szép könyvek. Azaz már itt is vannak merész, figyelemzetlen fiatalok. Mathéy az ő franciás könnyedségével, Georg Gross az ő hatalmas fintaival már itt is követőkre talál. Egy Poeschel nevű fiatal illusztrátor pedig kecsesebben dirigálja a könyvet, mint a párizsiak. A két nagy kultúrment után mindjárt — a lengyel csoport következik. Csodálatosan erős grafikusaik vannak s — igen gavalléros kiadók. Szegény és vergődő ország és tud könyvesodákat termelni, ha öntudata erős. Lengyelország nagy sikere e párizsi szellemi torna legeredekesebb eredménye. Csodálatosan szép színes fametszetű könyveik, történelmi mondáik, népies alakjaik, virágos parasztkertjeik, havas kárpáti temetőik és táncoló paraszteleányiak olyan hangulatot árasztanak, amelyből egész Európa tanulni fog. Mint a maguk idején az orosz ballet vagy a Kék madár nyomán, új korhangulat fog ebből az illusztrációból felfakadni. Megkapóan egyszerűek s jók a skandináv államok: Dánia, Svédország s hozzávehetjük a kis Lettoniát és Finnországot is. A könyvkiadók nyugodt ítélletén átszűrődik a francia életvidámság és a német formatisztélet. S a maradék mérő kultúra. Ha már a régi, cári államnyomda szerepét a lengyel és északi kis könyvkiadók vették át, mi maradt a szovjet könyvterme részére? Sok családást keltő propaganda-könyvek. Rossz papírosan, erőltetett dessau-i stílusban, vérpis mezőkön nyargalnak a betűk és a figurák. Új népművészet, amely a rossz plakátok és a sablonos fotomontázsok zajos összekeveredéséből áll elő. Lombikban teremtet élet.

És mi magyarok? Szigorú tárgyilagossággal is megállapíthatjuk: az öt legerősebb könyvgrafikájú nemzet közt mi is biztosan ott vagyunk. Siker, elismerés, sőt csodálkozás el nem maradt a sokféle nemzetiségű látogatók részéről. S amint megfigyeltem: itt is elsősorban az érdekelte a közönséget, aminek íze, zamataja sajátosan magyar. A népi tradíció a nyugati ízlés expressziója szerint előadva. A finomkodás, ahhoz nem vagyunk elég kecsesek. A mérnökesztetika „korszerűség”, — ezt annyi ragyogó példán mutatják más nemzetek, hogy itt mögöttük eltűnnek a mieink. De



SZÖLŐ PÉTER: ARCKÉPTANULMÁNY



SZÖLŐ PÉTER: DR. DÉCSEI GÉZA ARCKÉPE



LEHEL MÁRIA: KONYHACSENEVLET



MIHÁLY PÁL: CSENEVLET KALITKÁVAL

a gyomai nyomtatóműhely s a hozzája fűződő egyszerű könyvkultúra, a század első két évtizedének ez az öntudatos, népi hagyományok gyökeréből fakadt ízlése az ő termékeivel döntő sikert aratott Párizsban. Bizonyosága ez is annak, hogy a szép könyv nem a nagy tőke kérdése csupán, de még ma is: hit és alázatosság kérdése. A Petit Palais kiállítása furcsa, álmódosító sziget volt a rohanó világ tengerében. Sem a dollárok varázsa, sem a technika fölényes ésszerűsége nincs különösebb hatással a szép könyvre. Az valami különös üveg-házi virág: meleg levegő és humusz kell számára.

Nádai Pál

FELHÍVÁS! Riedl Frigyes emlékének tisztelőihez. Esztetikai irodalmunk bölcsességének, nemzedékek nagy oktatójának emlékeztetése — halála tizedik évfordulóján — tanítványai és barátai művészi emlékéremmel kívánják megörökíteni. A Riedl aremásával készülő bronzplakett megmintázását a magyar éremművészet kiválósága, Beck Ö. Fülöp szobrászművész már munkába vette s karácsony táján az érmeek előreláthatólag szétküldésre kerülnek. Darabját 15 pengős árban lehet megrendelni. Volt tanítványai és tisztelői közül azok, kik a hűségnek és kegyeletnek szimbólumául szánt művészi alkotást megszerzeni óhajtják, szíveskedjenek ezt az összeget 16.117. számú postabefizetési lapon a Magyar Földhitelintézethez lehetőleg november hó végéig eljuttatni.

Budapest, 1931 október havában.

Hoffmann Edith Reichard Pirokka
Rédey Tivadar Sikabonyi Antal

KIÁLLÍTÁSOK:

Szeptember hó 6-án nyílt meg a Szolnoki Művészeti Egyesületnek Aba Novák Vilmos, Chiovini Ferenc, Fényes Adolf, Forstner Dénes, Istókovi Kálmán, Péter Mária, Pólya Iván, Pólya Tibor, Révész Pál, Szilágyi Lajos, Udovary Dezső, Vidovszky Béla, Zádor István, Zombory Lajos műveiből rendezett kiállítása;

ugyanaznap a Nemzeti Szalónnak Bresslern-Roth Norbertina osztrák grafikus művésznő, továbbá Haraszi-Bruckner Károly, Katona Kleinberger Pál, Scholler Rezső magyar és Rotky Károly osztrák festőművészek műveiből állott LXXII. csoportkiállítása;

ugyanazon hó 19-én Berry Emil festőművész kiállítása;

ugyanazon hó 20-án a Nemzeti Szalón őszi tárlata;

ugyanaznap az Ernst-Múzeumnak Hánor Ilona, Mihály Pál, Nagy Imre, Pólya Iván, Várkonyi Ferenc László festők, Kéz Kornis József elhunyt ötvös és Finta Gergely szobrász műveiből és Kazinczy Ferenc halálának százéves évfordulója alkalmából arcképeiből és leveleiből rendezett csoport-, illetve emlékkiállítás.

Október hó 1-én a Modern Kiállítás-szervező Bizottságnak a magyar posztimpresszionisták műveiből a Könyves Kálmán magyar műkiadó r.-t. helyiségében rendezett kompozíciókiállítása;

4-én a Tamás-galériának a XX. század magyar festészetének kialakulását feltűntető kiállítása;

11-én a Székesfővárosi Iparrajziskola szöveggyűjtő tanműhelyének és a Székesfővárosi gobelinművész jogalkoztató műhelyének kiállítása a Nemzeti Szalónban;

ugyanaznap az Ernst-Múzeumnak Ferenczy Noémi, Herman Lipót, Istókovi Kálmán, Lehel Mária festők és Péry László szobrász műveiből állott kiállítása;

18-án az Orsz. M. Képzőművészeti Társulatnak a Magyar Arcképfestők Társasága, a Magyar Akvarel- és Pasztellfestők Egyesülete, Burghardt Rezső, Kacziány Aladár, Nagy Sándor, Nagy Sándorné Kriesch Laura és Pállya Celesztin műveiből rendezett őszi tárlata;

ugyanaznap a Soproni Képzőművészeti Kör XXIII. képkiallítása;

ugyanazon hó 20-án „A Kis Szalón”-nak Juszko Béla festőművész műveiből álló kiállítása;

ugyanazon hó 29-én a Nemzeti Szalónnak Bartoniek Anna, Endresz Alice, Hrawitzky Ilona, Kampis Antalné Muzsina Kampis Margit, Kiss Vilma, Loránt Erzsébet, Futásfalvi Márton Pirokka és Szuly Angela festőművésznők műveiből álló LXXIII. csoportkiállítása.

November hó 1-én Vaszkó Ödön és Barsay Jenő festőművészek gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában;

ugyanaznap az Ernst-Múzeumnak Barzó Endre, Biai Főglein István, Dénes Rudolf, Jobbágyi Gaiger Miklós, Orbán Dezső festőművészek és Gárdos Miklós szobrászművész műveiből álló CXXI. csoportkiállítása;

4-én Bernáth Aurél festőművész gyűjteményes kiállítása a berlini Victor Hartberg-galériában;

5-én a Modern Kiállítás-szervező Bizottságnak a magyar posztimpresszionisták műveiből a Könyves Kálmán magyar műkiadó r.-t. helyiségében rendezett csendéletkiállítás.

CIMKÉPUNKON Izó Miklósnak az Ernst-múzeumban lévő és Tóth Józsefnek a Nemzeti Színház híres művészt, ábrázoló mellszobrát mutatjuk be.

Felölts szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1931. 8. szám

Szerkesztőség: VII., Erzsébet-körút 7. II.